précis de
musicologie

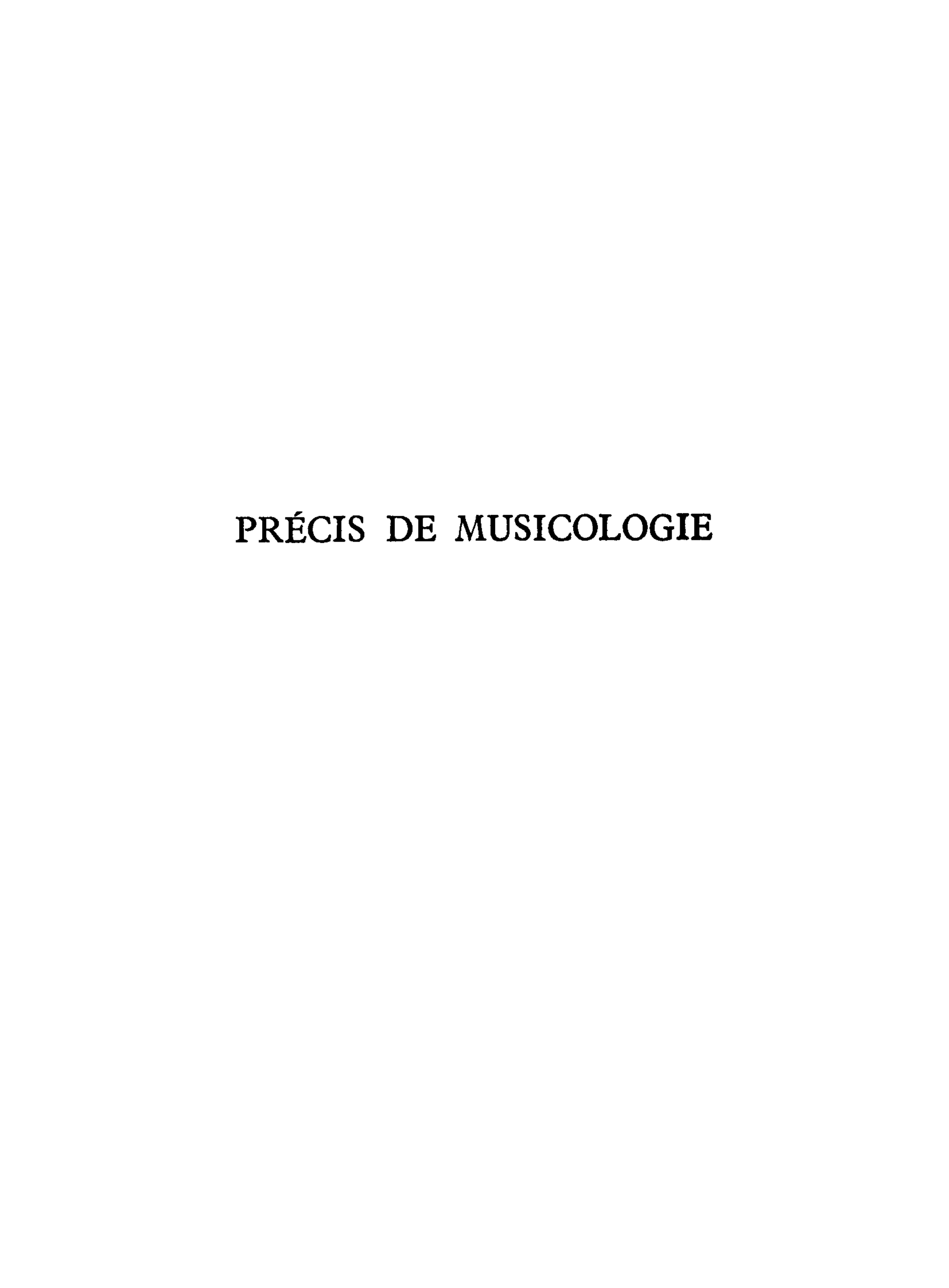
par JACQUES CHAILLEY

avec la collaboration de

E. BORREL, C. BRAILOIU, G. BRELET
S. CORBIN, R. COTTE, C. MARCEL-DUBOIS
P. FORTASSIER, É. HARASZTI, A. HOÉRÉE
A. HODEIR, R. HUSSON, D. LAUNAY
É. LEBEAU, F. LESURE, A. MACHABEY
ROLAND-MANUEL, H.-I. MARROU-
DAVENSON, F. RAUGEL, C. ROSTAND
A. SCHAEFFNER, R. SIOHAN
G. THIBAULT, A. VERCHALY
ET S. WALLON

INSTITUT DE MUSICOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE



PRÉCIS DE MUSICOLOGIE

OUVRAGES DE JACQUES CHAILLEY

Le jeu de Robin et Marion d'Adam de la Halle, en coll. avec Gustave COHEN, Delagrave, 1935.
Le Jeu d'Adam et Ève, en coll. avec Gustave COHEN, Delagrave, 1936.
Théorie complète de la musique, en coll. avec Henri CHALLAN, Leduc, 1947.
Histoire musicale du Moyen Age, P. U. F., 1950.
Les notations musicales nouvelles, Leduc, 1950.
La musique médiévale, Coudrier, 1951.
Traité historique d'analyse musicale, Leduc, 1952.
Formation et transformations du langage musical, I : Intervalles et échelles, Centre de Documentation Universitaire, 1955.
L'école musicale de Saint-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XIe s., Cercle du Livre (sous presse).
Les chansons de Gautier de Coinci, édition musicale critique, publications de la Société Française de Musicologie (sous presse).
L'homme à la découverte du monde sonore, Plon (en préparation).
Les Passions de J.-S. Bach (en préparation).

Transcriptions et éditions de musique ancienne :

Adam de la Halle, *Rondeaux*, Rouart-Lerolle, 1942.
Guillaume de Machaut, *Messe Notre-Dame*, Rouart-Lerolle, 1948.
Suite du XVe s., Leduc.
Lully, *Salve Regina*, Leduc.
Ballette de la Reine d'avril, XIIIe s., Rouart-Lerolle.
Ronde du jaloux, XIIIe s., Rouart-Lerolle.

Principales compositions musicales :

Sonate pour alto et piano, Leduc.
Symphonie, Costallat.
Quatuor à cordes, Costallat.
Missa Solemnis, a cappella, Salabert.
La dame à la Licorne, ballet de Jean Cocteau, Nouvelles Éditions Méridian.
Thyl de Flandre, opéra, livret de José Bruyr, Nouvelles Éditions Méridian.
Pan et la Syrinx, texte de Jules Laforgue, Leduc.

Institut de Musicologie de l'Université de Paris

PRÉCIS
DE
MUSICOLOGIE

OUVRAGE COLLECTIF
PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE

Jacques CHAILLEY
Professeur à la Sorbonne
Directeur de l'Institut de Musicologie



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

—

1958

DÉPOT LÉGAL

1re édition .. .. .. 1er trimestre 1958

LISTE DES COLLABORATEURS

Eugène BORREL, ancien secrétaire général de la Société Française de Musicologie.

Constantin BRAILOIU, attaché au Département d'Ethnologie musicale du Musée de l'Homme, maître de recherches au Centre National de la Recherche Scientifique.

Gisèle BRELET, agrégée de philosophie, docteur ès lettres, directrice aux P. U. F. de la Bibliothèque Internationale de Musicologie.

Jacques CHAILLEY, professeur à la Sorbonne, directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris.

Solange CORBIN, chargée de cours à l'École Pratique des Hautes Études, chargée de recherches au Centre National de la Recherche Scientifique.

Roger COTTE, professeur à la *Schola Cantorum*, animateur du Groupe des Instruments anciens de Paris.

Claudie-Marcel DUBOIS, maître de recherches au Centre National de la Recherche Scientifique, chef du Département d'Ethnomusicologie au Musée National des Arts et Traditions Populaires.

Pierre FORTASSIER, ancien élève de l'École Normale Supérieure, agrégé de l'Université, ancien assistant de l'Institut de Musicologie.

Émile HARASZTI, lauréat de l'Institut de France, ancien professeur de l'Université de Budapest.

Arthur HOÉRÉE, compositeur de musique.

André HODEIR, lauréat du Conservatoire National de Musique.

Raoul HUSSON, ancien élève de l'École Normale Supérieure, docteur ès sciences, lauréat de l'Institut, chargé de cours libre à la Faculté des Sciences de Paris.

Denise LAUNAY, bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale.

Elisabeth LEBEAU, conservateur à la Bibliothèque Nationale.

François LESURE, bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale, secrétaire général du Répertoire International des Sources Musicales.

Armand MACHABEY, docteur de l'Université de Paris.

ROLAND-MANUEL, professeur au Conservatoire National de Musique.

Henri-Irénée MARROU-DAVENSON, professeur à la Sorbonne.

Félix RAUGEL, vice-président de la Société Française de Musicologie.

Claude ROSTAND, critique musical.

André SCHAEFFNER, maître de recherches au Centre National de la Recherche Scientifique, chargé du Département d'Ethno-musicologie au Musée de l'Homme.

Robert SIOHAN, docteur de l'Université de Paris, professeur au Conservatoire National de Musique.

G. THIBAULT, présidente de la Société de Musique d'Autrefois.

André VERCHALY, secrétaire général de la Société Française de Musicologie.

Simone WALLON, bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale.

L'énorme multiplication des livres dans toutes les branches de connaissance est l'un des plus grands fléaux de cet âge ! Car elle est l'un des plus sérieux obstacles à l'acquisition de toute connaissance positive.

Edgar POE, *Marginalia.*

Cit. et trad. par BAUDELAIRE, dans l'Introd. des *Nouvelles Hist. extraord.*, 1879, p. VIII.

AVANT-PROPOS

— Je voudrais faire de la musicologie. Que dois-je lire ?

— Mon pauvre ami, n'avez-vous pas vu l'exergue ci-dessus ? Pour vous répondre, il faudrait un livre entier.

Ce livre, le voici.



Mais d'abord, qu'est-ce que la musicologie ?

Il y a beaucoup de prose imprimée à propos de musique, et qui, même estimable, ne confère en rien à son auteur le droit de se dire musicologue. *Il n'y a musicologie que dans le travail neuf et de première main,* à partir des sources. On retiendra deux aphorismes dont l'aspect de boutade ne minimise en rien la profondeur. L'un, que je reconstitue approximativement, est, je crois, du physicien Bouasse : « Chaque fois que j'ai étudié l'histoire d'un problème, j'ai constaté qu'il dégénérait à mesure qu'on s'éloignait de sa source en croyant l'approfondir. » L'autre est de l'orientaliste H. Pernot : « Vérifiez tout, même ce que je vous dis... » J'y ajouterais volontiers celui-ci : « Défense

formelle de prendre à votre compte l'opinion d'un autre sur ce que vous ne connaissez pas par vous-même. » Et sur ce que vous connaissez, vous avez toujours le droit de porter un jugement différent, étant entendu qu'un jugement qui ne s'appuie pas sur des exemples précis et vérifiables est inexistant.

Au reste, on ne *fait* pas de la musicologie. On acquiert peu à peu, par la curiosité et par l'expérience, la mentalité qui fera de vous un musicologue.

On peut être musicologue de bien des façons. L'historien qui s'attache à reconstituer l'existence d'un artiste, le sociologue qui étudie la condition de vie des musiciens dans un cadre donné, le philologue qui relève les mentions d'instruments de musique dans une tranche littéraire définie, le bibliothécaire qui établit le catalogue d'une collection de musique, tous ceux-là font tâche utile pour la musicologie. Et pourtant ils peuvent mener leur travail à bien sans avoir jamais lu ou entendu une note de musique. C'est là, si on peut dire, la « musicologie externe ». De son côté, un musicien moyen peut, à peu de frais, copier une partition inédite, surtout si elle est postérieure au XVI[e] siècle, l'éditer et se faire passer pour musicologue, sans soupçonner les innombrables pièges que recèle cette opération et toutes les connaissances qu'il est nécessaire d'avoir acquises pour y échapper. Car, disait André Pirro, pour faire de l'histoire de la musique, il faut connaître non seulement l'histoire et la musique, mais encore la philologie, la philosophie, l'archéologie, l'astronomie, la physique, l'anatomie, les mathématiques... (voir la suite dans *Une éducation manquée* de Chabrier) sans oublier cinq ou six langues vivantes et autant de langues mortes...

La meilleure manière de devenir musicologue est au départ d'aimer profondément la musique, pour elle-même, et non pour le plaisir de proférer en société, à son sujet, quelques aimables balivernes, verbalement ou par libraire interposé. A force d'en écouter, d'en lire, d'en jouer, on s'aperçoit peu à peu que la musique est un art complexe, en évolution constante dans son esprit comme dans sa

lettre, et que la sensibilité, pour nécessaire qu'elle soit, ne saurait suffire à en éclairer tous les aspects. On croit quelque temps que les professeurs d'harmonie vous ont enseigné les lois de la musique, puis on découvre que cette étude ne traduit que la façon de sentir d'une toute petite tranche de son histoire.

On aborde ainsi, progressivement, un nouveau chapitre, celui de l'analyse historique — discipline encore en pleine élaboration. Peu à peu au cours de cette évolution, on a quitté la cohorte des gens « très musiciens » pour entrer dans l'aristocratie des « musiciens » tout court. Que la curiosité d'esprit demeure en constant éveil, que le désir permanent subsiste, à propos de chaque texte, de mieux connaître, pour mieux comprendre, tout ce qui en éclaire la signification, soit dans l'ordre anecdotique (biographie, etc.), soit dans l'ordre explicatif (contextes formels et spirituels, analyse interne des œuvres et du langage, etc.), soit dans l'ordre spéculatif (signification sociale et morale de l'œuvre dans son contexte historique) ; que l'on s'aperçoive des contresens qu'entraîne quotidiennement, en musique, l'application rétroactive de critères inconnus de l'époque en cause (Dieu sait si cela est usuel) ; que l'on découvre la nécessité de se faire, pour chaque époque, l'oreille et la mentalité du temps ; que des points d'interrogation individuels commencent à se poser, et que l'on ait un jour, à travers des lectures multipliées, la révélation que tout n'a pas été dit, et que dans ce qui a été dit bien des hiatus ou des contradictions laissent encore place à des recherches personnelles, et l'on est prêt alors — mais alors seulement — à devenir musicologue.

C'est à ce stade que le présent manuel peut, pensons-nous, rendre service aux étudiants, l' « étudiant » n'étant d'ailleurs défini ni par l'âge, ni par une carte d'inscription : un véritable maître demeure un étudiant jusqu'à sa mort, physique ou morale ; qui sait même si ce n'est pas le jour où il cesse de se considérer comme tel qu'il entre avec tant d'autres dans la triste cohorte de ceux « qui sont morts et qui ne le savent pas » ?



On n'a jamais tant écrit que de nos jours sur l'histoire de la musique, et, si le pourcentage utile n'est guère encourageant, il n'en reste pas moins qu'il est devenu matériellement impossible à un seul être humain d'avoir tout lu (calculez le nombre d'heures représenté et comparez avec la durée d'une vie humaine). Aussi la plupart des musicologues sont-ils aujourd'hui des spécialistes, ce qui n'offre pas que des avantages. Chacun des chapitres qui suivent (et leur liste n'est pas exhaustive) représente un aspect défini de la musicologie exigeant déjà à lui seul des connaissances particulières, variables d'un chapitre à l'autre.

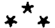
Prenons par exemple l'histoire de la musique médiévale : il serait illusoire d'en aborder l'étude approfondie sans connaître au préalable le latin, la philologie romane, la liturgie séculière et monastique, la paléographie littéraire et musicale (neumatique ou proportionnelle selon les cas), l'histoire générale et ecclésiastique de l'époque étudiée, etc. En cours d'étude, on s'apercevra que tels textes théoriques exigent des recours perpétuels à la symbolique, à l'astronomie, à l'acoustique pythagoricienne, à l'histoire des consonances, à la littérature ou à l'architecture : autant de notions qui n'ont pu être abordées ici et pour lesquelles il faudra recourir aux ouvrages spécialisés : l'étudiant consultera avec profit les manuels de la collection « Clio » (Presses Universitaires de France), relatives à la période qu'il a choisie. En outre, nul ne peut plus aujourd'hui aborder une étude approfondie quelconque, si, faute de langues étrangères, il doit se borner aux livres de sa langue maternelle.

Ainsi préparé, l'étudiant en musicologie devra d'abord acquérir des notions générales sur l'ensemble de l'histoire musicale, avant de se spécialiser dans la recherche sur un secteur déterminé. Il existe un nombre considérable de manuels intitulés *Histoire de la musique*. Presque tous sont de seconde main et ne peuvent servir que pour une prise de contact provisoire, révisable. A ce stade élémentaire, on pourra, pour la période classique (de Bach à Debussy à peu près)

se contenter des manuels usuels, mais il n'en existe guère auquel on puisse se fier au delà des limites indiquées.

Pour le second stade du travail d'approche, le meilleur instrument d'initiation en langue française est sans doute l'ouvrage collectif *La musique des origines à nos jours* de N. DUFOURCQ (Larousse). Pour l'Antiquité, on pourra adopter le volume de Curt SACHS dans le *Handbuch der Musikwissenschaft* de BÜCKEN; pour le Moyen Age, après la vue d'ensemble de notre *Histoire musicale du Moyen Age* (P. U. F., 1950, résumé dans *La musique médiévale*, Coudrier, 1951), on se référera pour les détails aux manuels (en anglais) de Gustave REESE (*Music in the Middle Ages*, 1940, et *Music in the Renaissance*, 1954) plutôt qu'à ceux de GEROLD, peu sûrs, et, pour le XVe siècle, on consultera celui de PIRRO (cf. p. 155). Pour le XVIe siècle et le XVIIe siècle, on aura une vue d'ensemble sommaire, mais convenable dans les chapitres correspondants de l'*Histoire de la musique*, de Carl NEF (traduction française par Yvonne ROKSETH, Payot, 1925) et un excellent recoupement partiel par l'*Histoire de la musique française* de Norbert DUFOURCQ (Larousse); pour le XVIIe et une partie du XVIIIe siècle, on trouvera les indications page 215. Le XVIIIe siècle est plus morcelé, mais pour le XIXe, le 3e volume de l'*Histoire de la musique* de COMBARIEU revu par René DUMESNIL (Armand Colin) est devenu excellent grâce à cette révision. En attendant le 4e volume (XXe siècle) qui sera rédigé entièrement par le même auteur, pour l'ensemble de la musique contemporaine, on pourra consulter *La musique contemporaine* de Paul COLLAER (Elsevier) malgré des vues parfois exagérément systématiques et des omissions choquantes et parfois délibérées.

On constatera avec regret que la plupart des auteurs qui ont spécialement étudié l'école de Schœnberg se croient tenus d'adopter un vocabulaire de combat tendancieux, de proclamer comme vérités évidentes des slogans publicitaires non démontrés et de prendre vis-à-vis de la musique contemporaine indépendante de cette école une attitude aussi déplaisante qu'injuste. On devra donc considérer ces ouvrages comme des ouvrages de polémique, et non d'histoire objective.



Reste un dernier point, le plus important peut-être. *Que lire* ne suffit pas. *Comment lire ?* en conditionne l'utilité.

Les méthodes diffèrent selon les individus, le but et le niveau de l'étude. Nous ne prétendons pas ici donner des directives immuables, mais seulement quelques conseils pratiques justifiés par l'expérience. A chacun de les adapter selon sa personnalité.

1. *Annotations sur livre*

Soulignez les phrases ou les mots formant titre ou résumé, de telle sorte qu'en reliant les mots soulignés sans tenir compte du reste, vous ayez une idée du contenu du paragraphe. Mais faites-le avec parcimonie : un excès de soulignements n'est pas seulement sale, il est inutile.

Exemple (Lasserre, Plutarque, pp. 26-27) :

> Si donc la notice qui situe l'activité de *Terpandre* et la composition de ses nomes aux *alentours de 670* mérite quelque crédit, on a le droit et presque l'obligation d'en inférer qu'à cette époque les nomes nationaux, etc. La légende lui accorde en effet le mérite de *deux innovations* importantes propres à illustrer la supériorité de la *lyre* sur la flûte : la composition des *nomes citharodiques* et *l'adjonction de trois cordes* à la lyre.

Si vos soulignements sont judicieux, vous pouvez reconstituer les idées en vous bornant à la lecture des fragments soulignés : « Terpandre, aux alentours de 670, pratique deux innovations relatives à la lyre : les nomes citharodiques et l'adjonction de trois cordes », et cela d'autant plus que leur faible pourcentage laisse plus d'aération entre eux. Si un passage un peu long est trop dense, si tous les mots y ont une égale valeur (c'est rare), ne soulignez plus le texte : un trait vertical en marge. Si les idées se suivent sans apparaître typographiquement dans un texte mal aéré, titrez en marge : cela vous facilitera un recours ultérieur. Enfin, si un passage vous paraît assez

important pour que vous puissiez avoir plus tard à le rechercher, faites-vous une petite table annexe personnelle sur la dernière page du livre (généralement blanche), et rédigez une fiche de renvoi (cf. § 3).

2. *Notes sur cahier ou sur feuilles*

a) Au début de toute rédaction, n'oubliez pas de reproduire le *titre* et la *référence*. Celle-ci doit être assez complète pour qu'un lecteur de vos notes dénué de tout souvenir (ce peut être plus tard, vous-même), y trouve tout ce dont il a besoin. Un titre s'indique selon une typographie normalisée qu'il faut connaître : Nom (Prénom), *Titre exact et complet* (souligné), lieu d'édition, éditeur, date.

Pour les articles de revues, ces dernières indications sont remplacées par le nom de la revue, le numéro de l'année (chiffres romains), éventuellement le fascicule, enfin le millésime, entre parenthèses. Exemple : XIX/4 (1930) = 19^{e} année, 4e fascicule, 1930.

Les bibliographies professionnelles ajoutent encore d'autres indications (format, pagination, etc.) ; vous pouvez les négliger pour l'usage courant, mais non si elles sont exigées par le caractère de votre travail (par exemple pour une thèse).

b) Dans vos notes, évitez les phrases, à moins de citations textuelles entre guillemets. Des notes bien prises n'ont jamais l'aspect d'un pavé, mais s'étagent, souvent en style télégraphique, selon une disposition aérée et hiérarchisée. Marquez vos paragraphes, dans vos notes, à l'inverse de la rédaction, en commençant plus à gauche que le texte, de façon à obtenir un étagement qui facilitera la consultation ultérieure (voir ci-contre) :

TITRE

Sous-titre

Texte

Sous-titre

Texte

c) Usez d'abréviations expressives, telles que : $=$ (être et ses équivalents), $\neq$ (ne pas être), $>$ (donner naissance à), $<$ (provenir de), ou traditionnelles (m̄ pour même, clef de sol pour musique, etc.).

d) Si vous prenez vos notes d'après un livre ou un article, prenez soin d'indiquer en marge au fur et à mesure de votre lecture, le numéro de page correspondant : cette précaution vous facilitera toute référence ultérieure.

3. *Notes sur fiches*

C'est le troisième stade, indispensable à partir du moment où l'on aborde la recherche personnelle.

Les fiches se conçoivent différemment selon qu'il s'agit d'une documentation provisoire à but limité, que l'on détruira après utilisation (préparation d'un article ou d'un ouvrage défini) ou permanente (en vue de conservation et de consultation éventuelle à tout moment).

a) *Fiches provisoires.* — On peut ici rechercher l'économie en utilisant des feuilles de papier normal (ou même des versos de récupération) de préférence découpés en 2 ou en 4. Chaque idée, même si elle paraît évidente ou insignifiante, chaque référence, seront notées immédiatement sur une fiche de ce genre (jamais deux idées sur la même fiche), puis les fiches seront mises dans une boîte où on les laissera « décanter ». Périodiquement, on les reprendra et on s'apercevra que beaucoup sont inutiles ou inconsistantes : on « nettoiera » alors en détruisant le déchet. L'utilité de ce travail n'est pas seulement matérielle ; il prépare l'esprit et évite bien des mécomptes. Quand le nombre de fiches paraîtra suffisant, on les reprendra en les classant par affinités dans des enveloppes portant obligatoirement un titre. On ne craindra pas de revoir et de modifier souvent ce classement, jusqu'à ce que les titres des enveloppes correspondent à peu près aux grandes divisions logiques du travail envisagé. Celui-ci sera alors bien près de sa rédaction définitive.

Ces fiches doivent être sommaires, mais *explicites*. Pensez toujours, en les rédigeant, que vous aurez à les utiliser dans un ordre différent

en ayant complètement oublié les circonstances où vous les aurez faites, et que ce qui vous semble aujourd'hui évident vous posera d'inextricables points d'interrogation. Une abréviation excessive, un griffonnage illisible, un détail de référence oublié peuvent rendre la fiche inutilisable et vous amener à regretter amèrement les quelques secondes économisées.

b) *Fiches permanentes.* — Ici, la méthode est tout autre. On ne travaillera plus sur des bouts de papier, mais sur des fiches cartonnées, dont le format a été standardisé (12,5 × 7,5 cm, utilisées en largeur), et qui seront écrites avec soin. Chaque fiche devra porter un titre ou *vedette* permettant son classement alphabétique.

Le fichier-type comprend deux séries qui se complètent : fichier-auteurs et fichier-matières. Le premier est standardisé et quasi-automatique ; la confection du second, plus difficile, exige beaucoup de perspicacité et un véritable entraînement.

Fichier-auteurs : c'est exclusivement un fichier de références. A partir du nom de l'auteur d'un livre ou d'un article, pris pour vedette, il doit donner la référence exacte et complète de chaque source, telle qu'elle doit être citée selon les normes déjà indiquées. Tout article ou tout livre susceptible d'être consulté ou cité doit avoir sa fiche-auteurs, surtout s'il ne peut venir immédiatement sous la main au moindre désir (c'est le cas notamment de ceux non possédés personnellement, ou susceptibles de plusieurs classements, et surtout des articles de revues classés avec la revue et non, après découpage, selon leur objet propre).

Fichier-matières : la principale difficulté réside dans le choix de la vedette. La question à se poser est toujours la suivante : « Quand j'aurai besoin de retrouver ce renseignement, à quel mot songerai-je pour le rechercher ? » Évitez les mots généraux : « musique, folklore, polyphonie », etc., à moins qu'ils n'aient une raison d'être particulière, et en ce cas complétez-les toujours par une « sous-vedette » qu'il soit également possible de classer, soit alphabétiquement, soit logiquement à la suite de la vedette. Si plusieurs mots se présentent à l'esprit,

ne craignez pas de multiplier les fiches de renvois. Soit par exemple une note sur l'évolution du leitmotiv chez Wagner : il faudra une fiche *Leitmotiv*, sous-vedette *Wagner*, et une fiche *Wagner*, sous-vedette *Leitmotiv*, ou renvoi à la fiche *Leitmotiv*.

La fiche-matières peut se borner à indiquer une référence. C'est le cas habituel des fichiers de bibliothèques, que l'on consultera pour modèle. Mais la véritable fiche de travail doit être *analytique*, c'est-à-dire qu'elle doit donner un résumé de l'idée exprimée. Elle comporte normalement 3 parties :

— la vedette, en titre (de préférence en capitales), suivie éventuellement d'une sous-vedette ;
— l'analyse, sommaire mais explicite, du contenu de l'article ou du passage illustrant l'idée annoncée par la vedette ;
— la référence. Celle-ci sera complète s'il n'y a pas de fiche-auteur du même ouvrage. S'il y a une fiche-auteur, on pourra abréger ce qui figure sur celle-ci, mais on devra noter au minimum le nom de l'auteur, les premiers mots du titre exact suivis de points (permettant le recours à la fiche-auteur) et, s'il y a lieu, la page du renseignement.

On notera que les noms d'auteurs deviennent vedette-matière lorsqu'il ne s'agit pas de référence à leurs écrits, mais d'idées les concernant.

4. *Classement des articles*

Vous recevez ou vous achetez des journaux ou des revues de musique. Votre premier soin doit être, quand vous avez lu un article, de vous demander s'il peut vous servir par la suite. N'oubliez pas que tel sujet qui vous indiffère aujourd'hui pourra vous intéresser demain. Ne conservez pas tout : la masse de papier imprimé inutile est effarante. Mais, si vous trouvez un article de valeur, deux méthodes principales s'offrent à vous :

1° Vous conservez la revue intégralement, et vous la classez

d'après sa date. Mais en ce cas, n'oubliez pas que vous ne retrouverez presque jamais l'article qui vous a intéressé si vous ne le matérialisez pas par une fiche, ou mieux par deux fiches : une « auteurs » et une « matières » ;

2° Vous ne tenez pas à conserver la revue. En ce cas, découpez l'article et rangez-le dans un dossier étiqueté correspondant à l'époque en cause ou à la matière traitée. Mais attention : ne négligez pas de noter, sur l'article découpé, la référence *complète* de la revue ; l'oublier vous exposerait plus tard à des mécomptes.

Il peut arriver que deux articles intéressants se fassent suite de telle sorte que vous deviez sacrifier l'un d'eux. En ce cas, n'oubliez pas de noter sur ce dernier à quel endroit vous pourrez retrouver la partie manquante si vous avez un jour à la chercher.

Cette seconde méthode est souvent la plus rapide. En outre, elle facilite beaucoup le travail ultérieur. Par contre, elle enlève toute valeur à des revues, qui, une fois épuisées, peuvent atteindre un certain prix.

5. *Règles de présentation*

Voici les règles actuellement en usage pour la présentation des travaux universitaires. Même hors de ce cadre, l'étudiant aura intérêt à s'y plier (sauf au dernier paragraphe, l'indication du nombre des pages, qui n'est d'usage que dans les thèses et bibliographies spécialisées) :

Les titres d'ouvrages mentionnés ou cités doivent toujours être en italiques (soulignés d'un trait). Ils ne doivent être mis entre guillemets que si l'on veut attirer l'attention sur les termes mêmes dans lesquels ils sont conçus.

Il n'est pas nécessaire de souligner les noms d'auteurs ; mais si on veut le faire pour plus de netteté, ils doivent être soulignés de deux petits traits (petites capitales).

Toute citation, toute mention d'un texte ou d'un fait qui n'est pas de notoriété courante doit être accompagnée d'une référence.

Les références ne doivent pas se borner à indiquer l'ouvrage : elles

doivent faire connaître l'édition consultée, la page de cette édition, et dans les ouvrages où ils sont numérotés, le chapitre et le paragraphe (en abrégé §). Quand un livre est imprimé sur plusieurs colonnes, celles-ci se désignent par les lettres A, B, C.

Pour les ouvrages qui ne sont pas d'usage courant, il convient de donner les cotes des grandes bibliothèques où on les aura consultés, en particulier les cotes de la Bibliothèque Nationale.

Aucun emprunt ne doit être fait à des publications antérieures sans être mentionné ; et cela en des termes qui en fassent connaître exactement l'étendue.

Les citations doivent être entre guillemets ; elles ne doivent être altérées en quoi que ce soit, même pour être raccordées à la phrase précédente. Dans le cas où un raccord de ce genre paraît nécessaire, les guillemets ne doivent s'ouvrir qu'après la partie modifiée.

Toute suppression, même d'un mot, faite dans le corps d'une citation, doit être signalée par des points. Tout mot ou membre de phrase ajouté à titre de commentaire doit être entre crochets : [...].

Dans les renvois, soit en note, soit dans le texte, la mention *idem* (en abrégé *id.*) et la mention *ibidem* (en abrégé *ibid.*, bien préférable à *loco citato* ou *loco laudato*) ne doivent être employées que pour remplacer : la première, le nom d'un auteur, la seconde, le titre d'un ouvrage, cités dans le renvoi qui précède immédiatement.

Les numéros renvoyant aux notes, ou les autres signes de renvoi, se placent immédiatement après le mot ou la phrase auxquels ils se rapportent.

Toutes les fois que la nature du travail le comporte, il doit être accompagné d'un répertoire bibliographique donnant l'indication des ouvrages, sources manuscrites ou imprimées et articles de revues. Il faut mentionner, pour les articles l'année et si possible la « tomaison » ; pour les ouvrages, l'auteur, le titre, l'édition, le lieu, la date et l'étendue, c'est-à-dire le nombre des pages numérotées en chiffres romains, et celui des pages numérotées en chiffres arabes (par ex. XII-350). Pour les titres des ouvrages les plus souvent cités dans le corps du travail, on indiquera, dans la table, une abréviation sommaire, permettant de réduire au minimum les références données dans les notes ; les abréviations doivent être assez explicites pour ne pas exiger un recours continuel à la table et pour ne pas risquer d'être confondues l'une avec l'autre dans l'écriture ou l'impression : il ne faut donc pas les réduire à un simple numéro ou à une date.

Ces prescriptions ne sont pas toujours de pure convention. Outre un souci de normalisation dans les usages de détail, elles traduisent deux principes fondamentaux :

— l'un est une règle d'honnêteté intellectuelle consistant à *ne rien avancer qui ne puisse être vérifié*, en fournissant les moyens de procéder à cette vérification ;
— la seconde est une règle d'honnêteté morale, à savoir que non seulement toute découverte ou tout résultat de recherches quelconques, mais même *toute idée non considérée comme du domaine public et qui à la connaissance de l'auteur n'est pas exprimée pour la première fois doit être accompagnée, dans son expression, de la mention de quiconque l'a exprimée auparavant.*

Ces deux règles sont essentielles à la dignité de la musicologie comme de toute autre science. Il n'était pas inutile de les rappeler en tête d'un *Précis de musicologie.*

Jacques CHAILLEY.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

A. C.	*Ante Christum* (avant J.-C.).
A. D.	Archives départementales.
A. N.	Archives nationales.
A f Mw	*Archiv für Musikwissenschaft.*
Bibl.	Bibliothèque, Bibliographie.
B. M.	British Museum.
B. N.	Bibliothèque Nationale (Paris).
ca.	*circa* (environ).
Cat.	Catalogue.
C. F.	*Cantus firmus.*
C., Cous	DE COUSSEMAKER, *Scriptores.*
C^{re}, Cons.	Conservatoire.
D. A. C., D. A. C. L.	*Dictionnaire d'Archéologie chrétienne (et de liturgie)* de Dom CABROL.
D. T. O.	*Den kmäler der Tonkunst in Oesterreich.*
éd.	Édition, édité, éditeur.
facs., fac-s.	*fac-simile.*
fr.	français (classement de manuscrits).
G., G. *S.*	GERBERT, *Scriptores.*
Gesch.	*Geschichte.*
H. d. M. T.	RIEMANN, *Handbuch der Musiktheorie.*
Hist.	Histoire.
Impr.	Imprimé.
Instr.	Instrument, instrumental
J. A. M. S.	*Journal of American musicological Society.*
lat.	latin (classement de manuscrits).

Lpz.	Leipzig.
M. A.	Moyen Age.
M. G. G.	*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, encyclopédie dirigée par F. BLUME.
M. M. B.	*Monumenta musicae byzantinae.*
M. M. de la R.	*Maîtres musiciens de la Renaissance*, collection « Expert ».
mod.	moderne.
M. R.	*Music in Renaissance* (REESE).
ms.	manuscrit (au pluriel, *mss.*).
n. a., n. acq.	nouvelles acquisitions (série de classement).
op. cit., ouvr. cit.	ouvrage cité.
O. R. L.	oto-rhino-laryngologie.
Pr	professeur.
Rev. de Mus.	*Revue de Musicologie.*
R. M.	*Revue musicale.*
R. M. I.	*Rivista Musicale Italiana.*
R. M. R.	REESE, *Music in Renaissance.*
s. d.	sans date.
s. l. n. d.	sans lieu ni date.
ss., sqq.	*sequentesque* (et [pages] suivantes).
tr.	traduction.
Un., Univ.	Université.
Z f Mw.	*Zeitschrift für Musikwissenschaft.*

Chapitre Premier

PRINCIPES DE BIBLIOGRAPHIE

On entend actuellement par **bibliographie** à la fois une technique, celle qui consiste à établir des répertoires, c'est-à-dire des inventaires permettant de connaître une certaine partie de la production imprimée (ou même manuscrite, par une extension du terme habituelle en musicologie), et le fruit de cette technique, les répertoires eux-mêmes et, par extension, toute liste d'ouvrages ou de textes établie suivant un point de vue déterminé. La bibliographie répond donc à un besoin d'orientation ; elle est un instrument de connaissance. Il n'est pas de recherche, si limitée soit-elle, qui n'y fasse appel. Pour l'étudiant, le travail bibliographique consistera et à consulter les répertoires existants, et à dresser des listes de textes ou d'ouvrages publiés sur un sujet particulier. Il devra donc d'une part connaître ces répertoires, savoir à quelles nécessités ils répondent et ce qu'on peut y trouver, et d'autre part s'initier à certains principes sans lesquels il s'exposerait à des pertes de temps, des omissions ou des redites. Sur la **bibliographie en général**, son évolution, ses méthodes, les instruments dont elle dispose, il n'existe pas de meilleur exposé que celui de L.-N. Malclès dans son *Cours de bibliographie* (Genève, E. Droz, 1954). On pourra également consulter la *Einführung in die Bibliographie* de G. Schneider (Leipzig, K. W. Hiersemann, 1936) et surtout les riches introductions aux divers chapitres des *Sources du travail bibliographique*, t. I : *Bibliographies générales* de L.-N. Malclès (Genève, E. Droz, 1950) (tous aux Usuels de la B. N. et de la Sorbonne).

Les points de vue auxquels se sont placés les bibliographes pour

inventorier l'énorme masse de la production typographique peuvent se réduire à trois. Le premier consiste à rechercher l'exhaustivité : tel était le cas des bibliographies dites **universelles.** Ces répertoires n'ont qu'un intérêt limité pour le musicologue et ne sont pratiquement plus consultés. Le second consiste à inventorier la totalité de la production typographique d'un pays ou écrite en une même langue, quel qu'en soit le sujet : on obtient alors des bibliographies **nationales.** Enfin on peut se placer au point de vue du sujet, et établir des bibliographies **spécialisées**, en réunissant soit la totalité de la production typographique ayant trait à une discipline particulière, quel qu'en soit le lieu de publication ou la langue, soit, plus généralement, ce qui dans cette production a un intérêt scientifique certain. Ces dernières bibliographies sont donc sélectives. Les bibliographies nationales comme les bibliographies spécialisées peuvent être soit **rétrospectives,** c'est-à-dire limitées à une certaine période du passé, soit **courantes,** c'est-à-dire répertoriant périodiquement la production typographique au fur et à mesure de sa publication. Enfin, il existe des répertoires de répertoires dits : **bibliographies de bibliographies.** Le musicologue sera en outre amené à faire une distinction entre les répertoires de textes musicaux et ceux d'ouvrages (ou articles) sur la musique.

L'étudiant n'aura que peu d'occasions de consulter les bibliographies musicales **nationales** courantes. Cependant, pour combler des lacunes dans les bibliographies spéciales ou trouver une description bibliographique plus complète, il devra parfois y recourir. Voici comment elles se présentent dans les pays ayant une production musicale d'une certaine importance.

En France, les œuvres musicales apparaissent depuis 1810 comme une division de la *Bibliographie de la France* (B. N., Salle des Catalogues, et depuis 1946, également à Vmc. 226), et, depuis 1946, comme Supplément C de celle-ci (actuellement 6 ou 7 numéros par an. Vmc. 226 *(c)*) ; les livres sur la musique sont à rechercher principalement dans la division : *Archéologie, Beaux-Arts* de la *Bibliographie de la France.* Des tables annuelles facilitent ces recherches.— En Italie,

les œuvres musicales (et, depuis 1945, les livres sur la musique) sont inventoriées depuis 1886 dans le *Bollettino delle publicazioni italiane ricevute per diritto di stampa* [par la Bibliothèque nationale de Florence] (B. N., Salle des Catalogues), sous forme de suppléments avec index annuel. — En Allemagne, œuvres musicales et livres sur la musique apparaissent depuis 1829 dans le *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* de C. F. WHISTLING puis A. HOFMEISTER, devenu *Deutsche Musikbibliographie* (Leipzig, Hofmeister, Vmb. 298), mensuelle, avec un système de refontes annuelles *(Jahresbericht)* et quinquennales (*Handbuch der Musikliteratur* continuant le *Handbuch der musikalischen Literatur* de WHISTLING, 1re éd., Leipzig, 1817). — L'Autriche enregistre sa production musicale (musique et livres) depuis 1899, selon les mêmes règles que l'Allemagne, mais sans refontes, dans la 14e section, puis la section 13 *b*, de l'*Oesterreichische Bibliographie* (B. N., Salle des Catalogues), devenue de 1949 à 1953 : *Österreichische Musikbibliographie* (2 numéros par an. Vmc. 714. Les œuvres éditées en Autriche paraissent également dans la *Deutsche Musikbibliographie*). — Depuis 1957, l'Angleterre a une bibliographie nationale pour les œuvres musicales et les livres sur la musique, le *British Catalogue of music*. Auparavant on consultera le Catalogue des entrées du British Museum : *British Museum. Catalogue of music. Accessions* (4° Vm. 115), qui comprend, outre une liste sélective des œuvres musicales entrées par dépôt légal, celles qui y sont entrées par dons ou acquisitions.

De bonne heure, les musicologues ont cherché à dresser des inventaires **spéciaux** (donc internationaux) **rétrospectifs** de la production musicale et musicologique. L'article Bibliographie de W. M. LUTHER dans la *M. G. G.* donne un bon historique de la question et une liste des principaux d'entre eux depuis le XVIe siècle. (Il constitue donc également une bibliographie de bibliographies.) Cependant il n'existe pas de bibliographie spéciale rétrospective englobant toute la production musicale ou musicologique. Pratiquement, ce sont les catalogues des grandes bibliothèques qui en

tiennent lieu (voir le chapitre suivant). On remarquera à ce propos la différence qui existe entre un catalogue et une bibliographie. Le premier n'est que l'inventaire d'un fonds public ou privé, alors que la seconde est une liste idéale, indépendante de tout lieu de dépôt. Il y eut pourtant une tentative de dresser l'inventaire complet des œuvres musicales, mais seulement de celles alors dans le commerce, c'est le *Manuel universel de la littérature musicale* de F. PAZDIREK (Vienne, Pazdirek, 1904-1911, 28 vol.). La plupart du temps, on se servira du *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon* de R. EITNER (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900-1904 ; rééd. anastatique, New York, Musurgia, 1947), classé par noms d'auteurs, qui est également un catalogue collectif des bibliothèques européennes, puisque les lieux de dépôt des œuvres citées y sont indiqués. Pour les recueils anonymes des XVIe-XVIIe siècles, on a recours à la *Bibliographie der Musik-Sammelwerke* du même auteur (Berlin, Lipmannssohn, 1877 ; rééd. anastatique, New York, Musurgia, 1950. Refonte en cours. Voir le chapitre suivant). Celle-ci ne comprend que des imprimés, alors que le *Quellen-Lexikon* comprend des imprimés et des manuscrits. En effet, il est difficile, en musicologie, de limiter la bibliographie aux seuls ouvrages imprimés, étant donné le rôle très important joué par la copie commerciale dans la diffusion des œuvres musicales, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Lorsque cela sera possible, on se reportera de préférence aux bibliographies rétrospectives limitées à un domaine bien défini, telles, par exemple, la *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fine al 1700* de C. SARTORI (Florence, Olschki, 1952), qui fait pendant à la *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700* de E. VOGEL (Berlin, Haak, 1892. A compléter, pour les recueils anonymes, par les suppléments publiés par A. EINSTEIN dans *Notes*, 2e série, II-V), ou la *Bibliography of Jewish music. [Literature and music]* de A. SENDREY (New York, Columbia Univ. Press, 1951). Ces répertoires sont les instruments de travail par excellence du musicologue. On en trouvera une liste — non

exhaustive — dans le *Repertorium* de KAHL et LUTHER (voir plus bas. Tous ces répertoires se trouvent aux Usuels de la B. N., Musique).

Ces diverses bibliographies rétrospectives ne comprennent que des livres ou des textes musicaux. Lorsqu'on veut accéder aux articles de périodiques, il faut recourir aux **dépouillements de périodiques.** Il en existe un, excellent, pour les articles parus dans les bulletins des sociétés savantes françaises : R. DE LASTEYRIE et A. VIDIER, *Bibliographie générale des travaux historiques et archéologiques publiés par les sociétés savantes de la France des origines à 1885* (B. N., Salle des Catalogues), avec des suppléments pour la période allant de 1885 à 1940 (en cours). On n'omettra jamais de s'y reporter, bon nombre de travaux musicologiques ayant été publiés dans ces bulletins. Le seul répertoire rétrospectif de ce genre dont nous disposions en musicologie est la très sélective *History of music* de E. KROHN (Saint-Louis, Washington Univ., 1952) (Usuels B. N., Musique). Malheureusement, ce dépouillement présente de grandes lacunes. On pourra le compléter par le dépouillement sur fiches des principaux périodiques musicologiques, actuellement en cours au Département de la Musique de la B. N. d'une part, à l'Institut de Musicologie d'autre part (ces deux dépouillements se complètent sans se recouvrir).

Dans un grand nombre de cas, on sera donc obligé de recourir directement aux tables des **périodiques** musicaux et musicologiques. L'édition française du *Dictionnaire de musique* de H. RIEMANN (3[e] éd., Paris, Payot, 1931) donne à l'article : Presse musicale une liste de ces périodiques depuis les origines, à compléter ou corriger par le très bon article : Periodicals de A. HYATT KING dans le *Grove's Dictionary of music and musicians* (5[e] éd., London, Macmillan, 1954). Pour la France, on dispose de l'Essai de bibliographie des périodiques musicaux de langue française [de 1756 à 1918] de J.-G. PROD'HOMME dans le *Bulletin de la Société de musicologie*, II, 1918, pp. 76-90, qui n'est pas toujours exempt d'erreurs, et de la bibliographie de J.-A. THOUMIN (Paris, *I. N. T. D.*, 1957) pour les périodiques français musicologiques ou de littérature musicale, parus entre 1870 et 1954. Voici les prin-

cipaux périodiques musicaux et musicologiques que l'étudiant aura à consulter :

Périodiques internationaux : *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (SIMg)* (1899-1914) ; *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (ZIMg)* (1899-1914) ; *Bulletin de la Société Union musicologique* (1921-1926) ; *Acta musicologica* (depuis 1928, d'abord sous le titre : *Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*) ; *Revue internationale de musique* (1938-1940. 1950-1952) ; *Fontes artis musicae* (depuis 1952, d'abord sous le titre : *Bulletin d'information de l'Association internationale des Bibliothèques musicales*) (Vmc. 1365). — **France :** *La Revue musicale* (de FÉTIS, 1827-1835) (Fol. Vm. 700 et Usuels Bibl. Cons.) ; *Le Ménestrel* (1833-1940) (Fol. Vm. 258 et Usuels Bibl. Cons.) ; *La Gazette musicale de Paris* (puis *Revue et Gazette musicale de Paris* après absorption de la *Revue musicale* de FÉTIS en 1835) (1834-1880) (Fol. Vm. 701 et 702 et Usuels Bibl. Cons.) ; *La France musicale* (de M. et C. ESCUDIER, 1837-1870) (V. 2836-2868 et Usuels Bibl. Cons.) ; *Revue du chant grégorien* (1892-1940) ; *La Tribune de Saint-Gervais* (1895-1922, 1928-1929) ; *Le Courrier musical* (1898-1935) (Fol. V. 4241 et 4° V. 6143 et Usuels Bibl. Cons.) ; *Revue d'histoire et de critique musicale* (puis *Revue musicale*, de COMBARIEU, à partir de 1903) (1901-1912) (4° V. 5874 et Vmb. 98 inct. ; Usuels Bibl. Cons.) *Le Mercure musical* (puis *Revue musicale S. I. M.* ; absorbe en 1912 la *Revue musicale* de COMBARIEU (1905-1914) ; *L'Année musicale* (de M. BRENET, J. CHANTAVOINE, etc., 1911-1913) ; *Revue grégorienne* (depuis 1911) ; *Revue de musicologie* (depuis 1917, d'abord sous le titre : *Bulletin de la Société française de musicologie*) ; *La Revue musicale* (de H. PRUNIÈRES, depuis 1920) ; *L'Orgue* (depuis 1929, d'abord sous le titre : *Bulletin trimestriel des Amis de l'orgue* (8° V. 18787, et, depuis 1947 : 4° Vm. 88) ; *Contrepoints* (1946-1951) ; *Polyphonie* (depuis 1947 ; périodicité irrégulière) ; *Annales musicologiques* (depuis 1953). — **Allemagne :** *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* (de CHRYSANDER, 1863-1867, 2 vol.) ; *Monatshefte für Musik-*

geschichte (avec la collection très importante des *Beilagen*) (1869-1905) ; *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1885-1894) ; *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* (depuis 1886) ; *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* (1894-1940) ; *Archiv für Musikwissenschaft* (depuis 1918, avec interruption de 1928 à 1951) ; *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (puis *Archiv für Musikforschung*) (1918-1943) ; *Die Musikforschung* (depuis 1948). — **Angleterre** : *Proceedings of the Royal musical association* (depuis 1874) ; *Music and letters* (depuis 1920) ; *The Music review* (depuis 1940) ; *Hinrichsen's musical year book* (depuis 1944). — **Belgique** : *Revue belge de musicologie* (depuis 1946). — **Espagne** : *Instituto español de musicologia. Anuario musical* (depuis 1946). — **États-Unis** : *The Musical quarterly* (depuis 1915) ; *Notes (Music library association)* (depuis 1934) ; *Musica disciplina* (depuis 1946, d'abord sous le titre : *Journal of Renaissance and Baroque music*) ; *Journal of the American musicological society* (depuis 1948. Avant cette date voir : *Papers read by members of the American musicological society*, 1936-1941). — **Hollande** : *Tijdschrift voor muziekwetenschap* (depuis 1885, d'abord sous le titre : *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands muziekgeschiedenis*). — **Italie** : *Rivista musicale italiana* (depuis 1894) ; *Rassegna musicale* (depuis 1920, d'abord sous le titre : *Il Pianoforte*) ; *Note d'archivio per la storia musicale* (1924-1940) ; *Quadrivium* (depuis 1956). — **Russie** : *Sovetskaja muzyka* (depuis 1937). — **Suède** : *Svensk tidskrift för musikforskning* (depuis 1919) (Vmc. 1657). — **Suisse** : *Schweizerische Musikzeitung* (depuis 1861) (Vmc. 543) ; *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft* (1924-1938. 7 vol. Usuels Bibl. Cons.). — Sauf indication contraire, tous ces périodiques se trouvent aux Usuels de la B. N., Musique.

On peut assimiler à la littérature périodique les actes des **Congrès**, ceux-ci étant généralement publiés à intervalles réguliers. Les articles qui les constituent ont un intérêt tout particulier, car ils donnent, la plupart du temps, le dernier état des questions étudiées. La meilleure bibliographie des Congrès internationaux jusqu'en 1939 est celle de M. BRIQUET, *La musique dans les congrès internationaux*, t. I (Abbe-

ville, *S.F.M.*, 1957. Avec dépouillements et index). Pour les Congrès nationaux, consulter le catalogue matières analytique de la B. N., Musique, au mot : *Congrès.* Depuis 1950, certains Congrès sont dépouillés dans la *Bibliographie des Musikschrifttums.*

Il faut rapprocher des congrès les **mélanges** offerts à des professeurs par leurs élèves ou collègues. La seule bibliographie (succincte et sans dépouillements) qui en ait été dressée est celle que donne le *Repertorium* de KAHL et LUTHER (voir plus loin).

Veut-on se tenir au courant des dernières publications musicales ou musicologiques, on consulte des **bibliographies courantes.**

La bibliographie courante des **livres** de musicologie est constituée depuis 1894 par les listes annuelles publiées jusqu'en 1938 inclus par le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters.* De 1928 à 1955, *Acta musicologica* a publié de son côté un *Index novorum librorum* annuel. Pour les années 1936 (reprenant en partie 1935) à 1939 et 1950-1951, les livres ont également été inventoriés par la *Bibliographie des Musikschrifttums* ; le numéro suivant de cette bibliographie couvre les années 1952-1953. Malheureusement, ce répertoire, actuellement excellent, présente de graves lacunes pour la production non allemande pendant les années 1936-1939. A partir de 1953 le *Bulletin d'information de l'A. I. B. M.*, devenu en 1954 *Fontes artis musicae*, publie une liste sélective des livres de musicologie parus dans l'année.

La bibliographie courante des **articles de périodiques** n'offre pas une continuité parfaite. De 1899 à juillet 1914, on dispose des dépouillements de la *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (ZIMg).* En 1918, ces dépouillements sont repris par la *Zeitschrift für Musikwissenschaft (ZfMw)* jusqu'en 1933, avec tentative de combler la lacune 1914-1917. Une nouvelle lacune se présente en 1934. De 1936 à 1939, on a les dépouillements de la *Bibliographie des Musikschrifttums* (dont la 1re année s'efforce d'atteindre également les périodiques de 1935), qu'on peut compléter, pour la période d'octobre 1938 à septembre 1940, par le dépouillement : *A Bibliography of periodical literature in musicology and allied fields* de Washington. Entre 1941

et 1948, on ne dispose d'aucun répertoire spécial. A partir de 1949, on peut avoir recours au *Music index* (Vmb. 278. Mensuel avec refontes annuelles : Vmb. 278 *bis*), bien que celui-ci dépouille surtout des périodiques de langue anglaise et ne réponde pas à ce qu'on est en droit d'exiger d'une bibliographie scientifique. Aucune de ces bibliographies n'est complète. Certaines lacunes pourront être comblées par les « Revues des revues » de la plupart des périodiques musicologiques, en particulier par celles de la *Revue de musicologie* depuis 1920. La réapparition, depuis 1950, de la *Bibliographie des Musikschrifttums* qui cite les articles de périodiques (voir plus haut), devrait mettre fin à ces entreprises fragmentaires. Comme elle inventorie également les livres (voir plus haut), elle constitue actuellement la véritable bibliographie courante de la musicologie. Cependant l'A. I. B. M. étudie la possibilité de publier un *Bibliographical index*.

La bibliographie courante de la **musique** n'existe que sous une forme sélective à l'excès. De 1928 à 1955, on pourra consulter l'Index novorum librorum de *Acta musicologica* qui comprend aussi une liste des principales rééditions de musique ancienne. Avant cette date, il faut se reporter aux bibliographies nationales. Depuis 1952, le *Bulletin d'information de l'A. I. B. M.* (devenu *Fontes artis musicae*) publie une : Liste internationale sélective des publications musicales (puis : des publications musicales et musicologiques, 2 numéros par an).

Lorsque la recherche porte sur les répertoires eux-mêmes et sur tout instrument de travail en général, on a recours aux **bibliographies de bibliographies**. Outre l'article Bibliographie de la *M. G. G.* déjà cité, on pourra consulter le chapitre Musicologie de S. WALLON dans les *Sources du travail bibliographique*, t. II : *Bibliographies spécialisées. Sciences humaines*, 2, de L.-N. MALCLÈS (Genève, E. Droz, 1952). La meilleure bibliographie de bibliographies actuelle, bien que citant de préférence des ouvrages allemands, est le *Repertorium der Musikwissenschaft* de W. KAHL et W. M. LUTHER (Cassel, Bärenreiter-Verl., 1953). Celui-ci comprend des livres et les principales éditions musi-

cales (œuvres complètes d'un auteur et éditions dites monumentales), mais pas d'articles de périodiques. Il constitue par ailleurs un catalogue collectif des bibliothèques allemandes. On en trouvera une description détaillée dans le compte rendu qui en a été donné dans la *Revue de musicologie* de 1953, pp. 182-185. Le guide suivant, publié en 1952 par la Direction des Bibliothèques de France : *Informations bibliographiques et documentation sur la musique à l'intention des bibliothèques publiques*, ne comprend, contrairement aux précédents répertoires, que des livres (à l'exception d'une liste de recueils de chansons), et presque uniquement des livres de langue française actuellement accessibles dans le commerce. Mais les renseignements administratifs qu'il donne rendront service aux étudiants. On pourra également utiliser le *Schirmer's guide to books on music and musicians* de R. D. DARRELL (New York, G. Schirmer, 1951) qui, bien que destiné au grand public, apporte, sous forme de bibliographie-dictionnaire, une excellente documentation.

La manière de procéder pour établir une bibliographie dépend à la fois du but qu'on se propose (simple documentation ou recherche exhaustive) et du sujet étudié (inventaire de sources ; étude historique ou technique de textes musicaux d'une certaine époque ou d'un certain genre ; étude d'une époque, d'une région, d'un auteur ; recherche des écrits sur ces textes, cette région, cette époque ou cet auteur). Pour une première information, l'étudiant aura intérêt à consulter les grands dictionnaires musicaux encyclopédiques, GROVE, RIEMANN, *M. G. G.* déjà cités, dont les articles sont accompagnés de bibliographie, et les manuels importants, toujours pourvus d'abondantes références bibliographiques et dont les index par auteurs et par matières permettent une recherche rapide ; ainsi par exemple le *Handbuch der Musikgeschichte* de G. ADLER (2e éd., Berlin, Hesse, 1930) ou, pour l'histoire de l'Antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance, les 2 ouvrages de G. REESE : *Music in the Middle Ages* et *Music in the Renaissance* (Londres, J. M. Dent, 1942 et 1954). Pour des recherches plus approfondies, il devra consulter les bibliographies spécialisées,

rétrospectives et courantes. Enfin, l'étude des sources nécessitera les recherches d'archives dont il sera question au chapitre suivant.

Le recours aux catalogues par matières des bibliothèques, lorsqu'il s'agit des grandes bibliothèques nationales tendant toutes plus ou moins à être encyclopédiques, permet d'en espérer une certaine exhaustivité les assimilant presque à des bibliographies ; mais il a le grave inconvénient de submerger le débutant par une masse d'écrits ou d'œuvres musicales de valeur fort inégale, puisque ces catalogues sont par définition un simple inventaire non sélectif des fonds de ces bibliothèques, quels qu'ils soient.

On se reportera, par contre, obligatoirement aux catalogues de bibliothèques par noms d'auteurs, lorsqu'il s'agira d'établir la liste des œuvres musicales ou littéraires d'un auteur pour qui une telle liste (sous forme de catalogue thématique ou de bibliographie littéraire) n'existe pas. Notons à ce sujet qu'il existe une bibliographie commode des catalogues thématiques : *A check list of thematic catalogues* (New York, Public Library, 1954. Vm. pièce 445).

Il est une recherche qui présentera quelques difficultés pour l'étudiant. C'est celle des éditions de textes musicaux dites : « monuments. » Les principaux d'entre eux ont été inventoriés dans le *Repertorium* de KAHL et LUTHER. On pourra aussi consulter les deux remarquables articles *Denkmäler* et *Gesamtausgaben* que leur a consacré W. SCHMIEDER dans la *M. G. G.* : le premier donne un dépouillement détaillé de chacune de ces collections de textes musicaux. Pour les œuvres de l'Antiquité au XVIe siècle, l'étudiant dispose, d'autre part, des références que donnent les deux ouvrages de G. REESE cités plus haut, l'auteur ayant pris le soin d'indiquer les rééditions de chaque œuvre musicale ou théorique mentionnée.

On n'oubliera pas que la musicologie touche à des domaines aussi variés que l'histoire, la philosophie, la philologie, la sociologie, l'ethnographie, la psychologie, le droit ou même les sciences physiques, et qu'il sera parfois nécessaire de recourir aux instruments de travail de ces diverses disciplines. On en trouvera la liste dans les

Sources du travail bibliographique, t. II, de L.-N. MALCLÈS déjà cité.

Lorsqu'il en viendra à ordonner les éléments bibliographiques qu'il aura réunis, l'étudiant se heurtera à des problèmes de classement. Il remarquera qu'une bibliographie ne peut servir à l'étude que si elle est classée systématiquement. Le classement alphabétique par noms d'auteurs ne se prête guère qu'à l'identification d'ouvrages déjà plus ou moins connus. Aussi, afin qu'une bibliographie puisse servir aux deux usages, il sera nécessaire de doubler le classement systématique par un index alphabétique, auteurs et matières. Un ouvrage sans index est inutilisable pour la recherche ; il ne peut servir qu'à l'étude.

Enfin, l'étudiant se conformera, pour la transcription des titres et la rédaction des notices bibliographiques, aux *Instructions concernant les thèses ou les mémoires présentés à la Faculté* placées à la fin du *Guide pratique et programme... des Certificats d'études supérieures... et des Diplômes d'études supérieures* (Paris, Croville, annuel, dont un large extrait est donné dans l'avant-propos, *supra*, p. XVII.

Simone WALLON.

CHAPITRE II

LA RECHERCHE MUSICOLOGIQUE DANS LES BIBLIOTHÈQUES ET LES ARCHIVES

Pour se renseigner sur les **bibliothèques françaises**, le chercheur a à sa disposition aux Usuels de tous les grands fonds, les trois volumes du *Répertoire des bibliothèques de France*, publiés par la Direction des Services des Bibliothèques de France et l'UNESCO, et consacrés respectivement aux *Bibliothèques de Paris*, 1950, aux *Bibliothèques de province*, 1951, et aux *Centres et services de documentation*, 1951. (On appelle centre de documentation un organisme chargé de diffuser une documentation *élaborée* grâce à un travail de recherche, de *sélection*, de classement. Jusqu'alors pour la musicologie, les grandes bibliothèques tiennent lieu de services de documentation.) Ces répertoires donnent, pour chaque bibliothèque ou centre, les renseignements pratiques (adresse, conditions d'admission, heures d'ouverture, services photographiques) et scientifiques (état des catalogues, statistiques, composition des fonds, spécialisation, historique...), qui en précisent les caractères et le rôle.

Les bibliothèques musicales parisiennes comprennent essentiellement : la section musicale de la **Bibliothèque nationale**, les bibliothèques du **Conservatoire** et de l'**Opéra** (formant à elles trois le **Département de la Musique de la B. N.**), les fonds musicaux des

bibliothèques de l'**Arsenal, Sainte-Geneviève, Mazarine** ; les bibliothèques de l'**Institut de Musicologie**, de la **Radiodiffusion française**, de la **Société des auteurs**, sans parler des collections privées de Mmes H. Gouin, G. Thibault, de MM. A. Meyer, M. Pincherle, J. Chailley, etc.

La section musicale de la B. N. se compose de manuscrits (postérieurs au XVIe siècle pour la plupart) et d'imprimés (depuis les débuts de l'imprimerie) ; de musique et de livres sur la musique. Constituée à l'origine par l'ancienne sous-série Vm du Département des Imprimés (et enrichie par la suite), cette section est loin de réunir la totalité des ouvrages musicaux conservés à la B. N. : le Département des Imprimés et surtout le Département des Manuscrits en possèdent un grand nombre. Pour la recherche dans les catalogues assez complexes de ces deux départements, consulter le *Répertoire des bibliothèques de France*. Pour le fonds musical proprement dit (section du Département de la Musique) on dispose du *Catalogue du fonds de musique ancienne* (antérieure à 1750), *de la Bibliothèque nationale*, de Jules ÉCORCHEVILLE, Paris, 1910-1914, 8 vol. in-4° (décrit les imprimés et les manuscrits musicaux, on y trouve aussi les notices d'ouvrages théoriques anciens des Imprimés) et de fichiers tenus à jour : auteurs (de musique, de livres, d'articles de revues régulièrement dépouillées), anonymes, matières (pour la musique), analytique (pour les livres et les articles), titres et incipit, périodiques, paroliers, portraits, iconographie instrumentale, illustrateurs... Au Département de la Musique de la B. N. est également conservé le très utile fichier documentaire du musicologue PEYROT, constitué surtout par des références au *Mercure galant*... et aux *Annonces, affiches et avis divers*... ainsi qu'à un nombre assez restreint de livres et d'articles : se compose d'un fichier auteurs et surtout d'un fichier matières (le plus utile) par ordre alphabétique de musiciens (compositeurs, interprètes) ou de sujets musicaux. La section musicale de la B. N. où est centralisée l'administration du département, est, depuis 1946, spécialisée dans le domaine de la musique antérieure à 1800 (elle reçoit toutefois par dépôt légal la musique éditée

en France) et les ouvrages s'y rapportant, du folklore, de l'organologie, de la bibliographie musicale. Depuis 1953, la B. N. est le siège du secrétariat du Répertoire international des Sources musicales (R. I. S. M.), refonte en cours de l'ancien *Quellen-Lexicon...* de R. EITNER, et à ce titre le fichier international y est déposé. L'aspect « office de documentation » du Département de la Musique est nettement indiqué par la multiplicité et le caractère de ses fichiers.

La Bibliothèque du **Conservatoire** possède un riche fonds d'éditions anciennes (le catalogue de WECKERLIN, *La Bibliothèque du Conservatoire national de Musique. Catalogue bibliographique*, Paris, 1885, en décrit les plus belles pièces), des manuscrits autographes (musique et lettres) des plus grands auteurs, des livrets, des estampes, la collection des cantates de prix de Rome depuis l'origine, les épreuves des concours de composition, d'harmonie, de contrepoint et de fugue, et un certain nombre de fonds spéciaux : bibliothèque des Menus-Plaisirs, collection PHILIDOR, fonds BLANCHETON (en voir l'*Inventaire...*, par L. DE LA LAURENCIE, Paris, 1930-1931, 2 vol., in-4°), fonds SCHOELCHER, relatif à HAENDEL, etc. Les fichiers courants du Conservatoire sont les mêmes que ceux de la B. N. : rédigés suivant les mêmes principes, ils sont du reste en partie collectifs. Depuis 1946, la Bibliothèque du Conservatoire est spécialisée dans le domaine de la musique après 1800 (elle reçoit aussi le dépôt légal de la musique éditée en France) et des ouvrages s'y rapportant, de l'acoustique, de l'enseignement musical).

Ancienne bibliothèque de l'Académie royale de Musique, la Bibliothèque de l'**Opéra** conserve les partitions et les matériels ainsi que des maquettes de décors et des dessins de costumes, des ouvrages montés sur la scène de l'Opéra depuis l'origine en 1669 jusqu'à nos jours ; elle possède en outre de nombreux autographes musicaux, dont certains sans aucun caractère théâtral. A consulter Th. DE LAJARTE, *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra, catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Paris, 1878, 2 vol. Comportant un musée du théâtre et de la danse, la Bibliothèque de l'Opéra devient, surtout grâce à la collection des Archives internationales de la Danse qu'elle

a reçu en don en 1952, un centre de documentation théâtrale et chorégraphique.

Les fonds manuscrits des bibliothèques françaises dont il va être question maintenant sont décrits dans les volumes qui leur sont respectivement réservés dans la série intitulée *Catalogue des manuscrits des bibliothèques publiques de France* (B. N. exceptée) (collection de 57 volumes parus de 1885 à 1923 (plus des suppl.), casier B. J. des Usuels de la salle des Imprimés de la B. N.). Les manuscrits musicaux y sont décrits avec les autres, mais des tables permettent de les retrouver. Source bibliographique des plus précieuses.

Le fonds musical de la Bibliothèque de l'**Arsenal** a été décrit par A. Gastoué et L. de La Laurencie, *Catalogue des livres de musique (manuscrits et imprimés) de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, 1937. En outre, l'Arsenal possède des fonds relatifs au théâtre (fonds Rondel, etc.), grâce auxquels cette bibliothèque est, parallèlement à celle de l'Opéra, un centre d'information théâtrale (également tenu à jour).

La Bibliothèque **Sainte-Geneviève** possède un riche fonds musical (éditions des XVIe et XVIIe siècles) dont jusqu'alors seul le *Catalogue abrégé de la Bibliothèque Sainte-Geneviève* de Poirée et Lamouroux, Paris, 1890-1906, 3 vol., décrit sommairement la Réserve : un catalogue spécial, rédigé selon les principes de ceux du Département de la Musique de la B. N., est en cours par les soins de Mlle M. Garros.

Le petit fonds musical de la **Mazarine**, qui n'a fait l'objet d'aucun catalogue spécial, se compose de quelques éditions de musique du XVIe siècle et d'un assez grand nombre d'ouvrages théoriques des XVIe et XVIIe siècles.

Peu connues, certaines **bibliothèques de province** possèdent cependant d'intéressants fonds musicaux. Prospectées systématiquement à l'occasion du R. I. S. M., les fiches provenant de chacune d'elles sont insérées au fur et à mesure dans le fichier international. Voir à ce sujet : Lesure (F.), Richesses musicologiques des bibliothèques provinciales (Impressions italiennes) dans *Rev. de Musicol.*, déc. 1950 ;

RICHTER (N.), La bibliothèque musicale de Mulhouse, dans *Fontes artis musicae*, 1954, 2 ; BRIDGMAN (N.), Enquête provisoire sur les fonds musicaux des bibliothèques provinciales de France, et Musique profane italienne des XVI[e] et XVII[e] siècles dans les bibliothèques françaises, *ibid.*, 1954, 2, et 1955, 1 ; CHAILLON (P.), Les fonds musicaux de quelques bibliothèques de province, *ibid.*, 1955, 2.

Beaucoup de **bibliothèques étrangères** sont célèbres par leurs richesses musicales : Munich, Vienne, Florence, etc. : un instrument de travail essentiel, aux Usuels de toutes les bibliothèques, donne sur chacune d'elles les renseignements de base : *Index generalis...*, *Annuaire général des universités et des grandes écoles, académies, archives, bibliothèques, instituts scientifiques, jardins botaniques et zoologiques, musées, observatoires, sociétés savantes*, dirigé par S. DE MONTESSUS DE BALLORE, Paris (dernière édition, 1955) ; plus bref que les *Répertoires...* français — on y trouve aussi bien entendu les bibliothèques françaises — cet ouvrage signale pourtant les fonds spéciaux et les catalogues imprimés ou sur fiches. Comme source spécialisée on dispose du fichier analytique du Département de la Musique de la B. N. au mot *catalogue* ; du grand fichier de catalogues conservé à Bâle au siège de la S. I. M. (voir *Acta musicologica*, 1933, V, 3) ; de quelques articles dans la revue *Fontes artis musicae* ; des notices consacrées aux villes dans l'encyclopédie de M. F. BLUME, Die Musik in Geschichte und Gegenwart (*M. G. G.*, en cours) et, en attendant la réalisation du R. I. S. M., du toujours précieux *Quellen Lexicon* de R. EITNER, qui signale les bibliothèques possédant les ouvrages décrits. Enfin les bibliothécaires se chargent à l'occasion de transmettre les demandes de renseignements et de microfilms.

Bien des pièces conservées dans les bibliothèques, par leur caractère de titres originaux, de pièces à conviction sont assimilables à des archives : par exemple à la Bibliothèque du Conservatoire, des contrats d'éditeurs. Inversement, les dépôts d'archives conservent occasionnellement des documents purement musicaux : les manuscrits en sont décrits dans deux répertoires : *Catalogue des manuscrits*

conservés aux Archives nationales, 1892, et *Catalogue des manuscrits conservés dans les dépôts d'archives départementales, communales et hospitalières* (B. N., Usuels, Casier B. J.), 1886. Sur la bibliothèque du duc d'Aiguillon conservée aux Archives du Lot-et-Garonne, consulter, en plus du catalogue inséré dans l'*Inventaire sommaire des archives communales... ville d'Agen*, 1884, M. Brenet, Une bibliothèque musicale... dans *Revue de l'Agennais... Bulletin...*, 1889.

Les **archives** publiques françaises se composent de :

Archives **nationales** déposées à Paris ;
— **départementales** déposées au chef-lieu des départements ;
— **communales** et **hospitalières** déposées à la ville dont elles émanent ;
— **notariales** déposées aux A. N. (Minutier central) ou aux A. D. (dans la mesure où les notaires en ont fait le dépôt comme la loi les y invite. Publiques sous condition).

Sur les archives françaises en général, se renseigner sommairement dans deux des *Répertoires...* déjà cités : le volume consacré aux *Centres et services de documentation* contient une bonne notice sur le Bureau de renseignements des A. N. et le Répertoire des *Bibliothèques de province* donne, à propos des bibliothèques qui y sont annexées, les adresses et un bref aperçu des différents fonds d'archives.

En 1938, a paru par les soins de la direction des Archives de France un *État des inventaires des Archives nationales, départementales, communales et hospitalières au 1er janvier 1937* (salle travail B. N., casier O). Dans ce répertoire sont consignés les divers inventaires, tous munis de tables, consacrés respectivement aux divers fonds conservés aux A. N. (*État sommaire par séries des documents conservés aux A. N.*, 1891 ; *État sommaire des versements faits par les ministères et les administrations qui en dépendent*, 1933, etc.), et aux A. départementales, communales et hospitalières (*États ou Inventaires sommaires...*) pour les départements ou villes dont les inventaires sont partiellement ou entièrement publiés (B. N., casier M). En outre, le bureau de

renseignements des A. N. se charge d'orienter les recherches, désigne les séries à prospecter, centralise les commandes de photographies. Aux archives départementales ou communales, les archivistes répondent aux demandes écrites, font exécuter des copies et des photographies, et consentent quelquefois à prêter des documents à un autre dépôt ou à une bibliothèque. Pour les A. N. voir : H. DE CURZON, *État sommaire des pièces et documents concernant le théâtre et la musique aux A. N.*, 1899 ; DU MÊME, *Répertoire numérique des Archives de la Maison du Roi...* (série O[1]), 1903 ; H. QUITTARD, Ch. BOUVET, A. DUNOIS et H. DE BRANCHE, *Catalogue manuscrit de la série A. J. 13* (théâtre national de l'Opéra, période moderne), 3 vol. (fonds déposé en 1933, Usuels A. N. Inv. 896). Des fichiers et répertoires biographiques manuscrits consacrés à des artistes, dont de nombreux musiciens, rédigés d'après des fonds des A. N., sont conservés : au Département des Manuscrits de la B. N. : fichier Laborde ; à la bibliothèque de l'Opéra : répertoire A. Thoinan.

Aux archives départementales, les séries G (archives ecclésiastiques) sont les sources de toutes les études sur les maîtrises de cathédrales, faites (COLLETTE et BOURDON pour Rouen, CLERVAL pour Chartres, etc.) ou à faire.

Aux Archives Nationales le gigantesque minutier central a déjà fait l'objet de dépouillements partiels ; un dépouillement méthodique des pièces relatives aux musiciens des XVIIe et XVIIIe siècles est en cours depuis 1954, sous la direction de M. MONICAT ; pour les fonds ou les années non encore dépouillés, à Paris et en province, recherches sur demande, de même que chez les notaires qui n'ont pas déposé leurs archives.

En dehors de ces archives officielles il existe des archives privées (éditeurs de musique, sociétés de concerts, familles...) auxquelles le musicologue doit penser à faire appel.

Les **archives étrangères** sont brièvement mais exactement signalées dans l'*Index generalis* ; en outre, l'Institut de Coopération intellectuelle a publié en 1934 un *Guide international des Archives* pour

l'Europe (France comprise) et en 1953 l'UNESCO a donné un supplément à ce guide sous le titre : *Conseil international des Archives. Répertoire sélectif des guides des archives...*, qui s'étend aux pays du monde entier (y compris l'U. R. S. S.) avec une mise à jour pour l'Europe. Comme les bibliothécaires, les archivistes français peuvent utilement intervenir auprès de leurs collègues pour toute recherche dans les archives étrangères.

Élisabeth LEBEAU.

CHAPITRE III

ENCYCLOPÉDIES ET DICTIONNAIRES HISTOIRES DE LA MUSIQUE

Suivant l'usage auquel on les destine, les **encyclopédies** peuvent se présenter sous deux formes : une forme systématique ou une forme alphabétique (dictionnaires encyclopédiques). Elles traitent ou bien des deux aspects de la musicologie : théorie et technique musicales d'une part, histoire de la musique de l'autre, ou bien d'un de ces deux aspects seulement. — Le type de l'**encyclopédie systématique,** englobant à la fois la théorie et l'histoire de la musique, est l'*Encyclopédie de la musique* rédigée sous la direction de A. LAVIGNAC puis de L. DE LA LAURENCIE (Paris, Delagrave, 1913-31, 5 vol. consacrés à l'*Histoire de la musique* et 6 à la *Technique. Esthétique. Pédagogie* ; aux Usuels de la B. N., Musique, comme tous les ouvrages suivants, sauf indication contraire ; les ouvrages marqués d'un * ne se trouvent ni à la B. N., ni à la Bibl. du Cons.), et dont un bon nombre d'articles ont encore gardé tout leur intérêt. Pour pallier l'absence d'index de cet ouvrage, on pourra se servir de celui (partiel) dressé par R. BRUCE dans *Notes*, 1re série, t. IV, ou des fichiers auteurs et matières de la B. N., Musique, où cette encyclopédie a été dépouillée. On peut rapprocher du LAVIGNAC le *Diccionario enciclopedico de la musica* (Barcelone, Central Catalana de publicaciones, 1947-52 ; vol. I : *Terminologia-Tecnologia-Morfologia-Instrumentos ;* vol. II-III : *Biografias ;* vol. IV : *Suplemento a las Biografias*) qui, de par sa forme,

tient à la fois de l'encyclopédie systématique et du dictionnaire encyclopédique. Bien que rentrant dans la catégorie des ouvrages de vulgarisation, le petit *Atlantisbuch der Musik*, publié sous la direction de F. Hamel et M. Hürlimann (8e éd., Zurich, Atlantis-Verl., 1953), ne sera pas inutile. Deux encyclopédies sont surtout consacrées à l'histoire de la musique : Le *Handbuch der Musikwissenschaft* publ. par E. Bücken (Potsdam, Athenaion, 1928-36, 10 vol. ; rééd. anast. New York, Musurgia, 1949-50), instrument de travail classique, doté de bibliographie et d'index (cf. *Les Sources du travail bibliographique*, t. II, 2, p. 538, de L.-N. Malclès) ; la petite *Musique des origines à nos jours* publ. par N. Dufourcq (nouv. éd., Paris, Larousse, 1955), qui, bien que destinée au grand public, pourra rendre quelques services aux étudiants. Enfin, la *Hohe Schule der Musik*, publ. par Müller-Blattau (Postdam, Athenaion, 1935-39, 4 vol.) appartient à la catégorie des encyclopédies de la théorie et de la technique musicales.

Ces différents ouvrages sont destinés à l'étude. Pour la recherche, on se sert des encyclopédies classées alphabétiquement, qui comprennent en outre de nombreux articles biographiques : les **dictionnaires encyclopédiques**. Le premier d'entre eux est le remarquable *Musikalisches Lexikon* de J. G. Walther (Leipzig, 1732. Vmc. 1650. Rééd. en fac-sim., Cassel, Bärenreiter-Verl., 1953). Au siècle suivant parut la vaste compilation de G. Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* (Stuttgart, 1835-42, V. 52488-52494). Vers la fin du siècle paraissait la 1re édition de deux de nos meilleurs instruments de travail actuels : le *Musik-Lexikon* de H. Riemann (Leipzig, 1882, Bibl. Cons., 8o B. 873, 11e éd. par A. Einstein, Berlin, M. Hesse, 1929, en 2 vol. ; 12e éd. en 3 vol. en préparation chez Schott à Mayence ; 3e éd. française augmentée — sensiblement différente de l'éd. allemande et seul ouvrage de ce genre en langue française — sous le titre : *Dictionnaire de musique*, Paris, Payot, 1931) et le *Dictionary of music and musicians* de G. Grove (Londres, 1878-89 ; 5e éd. par E. Blom, Londres, Macmillan, 1954,

9 vol.). Tous deux donnent de nombreuses références bibliographiques en fin d'articles. Trois bons ouvrages de vulgarisation voyaient le jour peu avant la guerre : le *Musiklexikon* de H. J. MOSER (Berlin, M. Hesse, 1932 ; 4e éd., Hambourg, Sikorski, 1955, 2 vol.), pourvu de bibliographie et dont bon nombre d'articles sont bien documentés ; l'*Oxford companion to music* de P. A. SCHOLES (Londres, Oxf. Univ. Press, 1938, 8e éd., 1950), destiné au grand public, sans bibliographie, mais avec une annexe bibliographique : P. A. SCHOLES, *A list of books about music in the English language*, 1939 ; enfin *The International cyclopedia of music and musicians* de O. THOMPSON (New York, Dodd, Meat & Co, 1939 ; 5e éd. par N. SLONIMSKY, *ibid.*, 1949), ouvrage plus important, pourvu de bibliographie, surtout utile pour la musique moderne. Les deux plus récentes entreprises sont remarquables. L'une est le *Diccionario de la musica Labor* publ. par J. PENA, H. ANGLÈS et M. QUEROL (Barcelone, 1954, 2 vol.), aux articles excellents, dotés de bibliographie ; indispensable pour l'histoire de la musique espagnole, en particulier. L'autre est la monumentale : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (M.G.G.)* publ. par F. BLUME (Cassel, Bärenreiter-Verl., en cours depuis 1949), aux articles abondamment pourvus de bibliographie bien à jour, instrument de travail de premier ordre. En langue française, on dispose d'un dictionnaire encyclopédique destiné au grand public, mais doté d'une bibliographie sommaire : le *Larousse de la musique* publ. par N. DUFOURCQ (Paris, Larousse, t. I, 1957).

A côté de ces encyclopédies, il existe des **dictionnaires** limités à un domaine particulier. Ce sont principalement : les dictionnaires de théorie et technique musicales, les dictionnaires de termes musicaux, les dictionnaires biographiques, les dictionnaires spéciaux.

Le plus ancien des **dictionnaires de théorie musicale** est celui de TINCTORIS, *Terminorum musicae diffinitorium* (Naples, ca 1475 ; rééd. dans les *Scriptores* de DE COUSSEMAKER, et avec trad. all. dans les *Jahrbücher f. Musikwissenschaft*, t. I, 1863, de CHRYSANDER, par H. BELLERMANN ; rééd. avec trad. franç. par A. MACHABEY, Paris,

Richard-Masse, 1951. Vmc. 1351 (3). Au début du XVIII[e] siècle parut le *Dictionnaire de musique* de S. DE BROSSARD (Paris, C. Ballard, 1703. V. 2800, 6[e] éd., Amsterdam, P. Mortier, s. d.) ; en 1768 celui de J.-J. ROUSSEAU (Paris, Vve Duchesne, 4° V. 3874 ; nombreuses rééd. jusqu'en 1781). Actuellement, on a recours, soit au *Dictionnaire pratique et historique de la musique* de M. Brenet (Paris, Colin, 1926 ; éd. espagnole augmentée, Barcelone, Iberia-Joaquin Gil, 1946), sans bibliographie, mais excellent ; soit au *Harvard dictionary of music* publ. par W. APEL (Cambridge Mass., Harvard Univ. Press, 1941), précieux instrument de travail doté d'une bonne bibliographie en fin d'articles.

Les dictionnaires **de termes musicaux** avec leur traduction en diverses langues sont très nombreux. Citons ceux de R. VANNES, *Essai de terminologie musicale* (S. l, 1925, 8° X. 18172) ; de *A. SARDA, *Lexico tecnologico musical en varios idiomas* (Madrid, Unión musical española, 1929) ; de *T. BAKER, *A Dictionary of musical terms* (New York, Schirmer, 1939) et de J. MÜLLER-BLATTAU, *Kleines Fremdwörterlexikon der Musik* (Berlin, M. Hesse, 1951. Vmd. 375 (103).

C'est en 1740 que J. MATTHESON publia à Hambourg le premier de nos grands **dictionnaires biographiques** universels, sous le titre de : *Grundlage einer Ehrenpforte* (V. 16050 et Bibl. Cons. Z. 34 ; rééd. augm. des compléments préparés par l'auteur, par M. SCHNEIDER, Berlin, Liepmannssohn, 1910). En 1790-92 paraissait le *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* de E. L. GERBER (Leipzig, Breitkopf, 2 vol. V. 40153-40154 et Bibl. Cons. Z. 205), suivi d'une 2[e] éd., *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* (Leipzig, Kühnel, 1812-14, 4 vol. V. 40155-40158 et Bibl. Cons. Z. 204). Le *Dictionnaire historique des musiciens* de A.-E. CHORON et F. FAYOLLE (Paris, Valade, 1810-11, 2[e] éd., 1817), lui a fait de nombreux emprunts, tout en apportant des éléments nouveaux pour les musiciens contemporains français. Ces biographies ont été reprises en 1835-44 par J.-F. FÉTIS, dans sa *Biographie universelle des musiciens* (Paris, Firmin-Didot, 2[e] éd. aumg., 1860-65, 8 vol. ; avec suppl. par A. POUGIN,

1878-80, 2 vol.), ouvrage qui rend encore aujourd'hui des services, malgré les inexactitudes qu'il renferme. On lui préférera, lorsque cela sera possible, le *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten* de R. EITNER (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900-1904, 11 vol. ; rééd. anast., *ibid.*, 1924-26 ; autre rééd. anast. avec divers suppl., en particulier les *Miscellanea musica bio-bibliographica* de 1912-14, à New York, Musurgia, 1947, 11 vol.). Cet ouvrage offre une particularité remarquable : pour la première fois, on a fait suivre les œuvres citées de leurs lieux de dépôt (bibliothèques publiques ou privées), ce qui fait de cette biographie un catalogue (collectif) de bibliothèques (voir le chap. Catalogues). Les pays anglo-saxons utilisent plus particulièrement le *Biographical dictionary of musicians* de T. BAKER (4e éd. avec suppl. de N. SLONIMSKY, New York, Schirmer, 1949) ; en Italie on se sert du *Dizionario universale dei musicisti* de S. SCHMIDL (2e éd., Milan, Sonzogno, 1936-38, 3 vol.). — Quelques dictionnaires biographiques se limitent aux musiciens d'un seul pays ; ce sont alors des biographies dites nationales. Voici quelques-unes d'entre elles : Angleterre : J. PULVER, *A biographical dictionary of old English music* (Londres, Paul, Trench, Trubner, 1927. Vmc. 1852) ; Belgique : R. VANNES, *Dictionnaire des musiciens (compositeurs)* (Bruxelles, Larcier, s. d. Vmc. 450) ; Espagne (Portugal, Amérique latine) : F. PEDRELL, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música* (Barcelone, 1894-97. Ne comprend que les lettre A-F) ; Pologne : W. SOWINSKI, *Les musiciens polonais et slaves* (Paris, Le Clerc, 1857. M. 33885 et Usuels Bibl. Cons.) et A. CHYBIŃSKI, *Słownik muzyków dawnej polski do roku 1800* (Cracovie, Polskie wydawnictwo muzyczne, 1949. Vmc. 1954) ; Portugal : E. VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portuguezes* (Lisbonne, 1900, 2 vol.) et E. AMORIM, *Diccionario biographico de musicos do norte de Portugal* (Porto, Maranus, 1935. Vmc. 2090) ; Suisse : W. SCHUH et E. REFARDT, *Schweizer Musiklexikon* (Zurich, Atlantis-Verl., 1939). — Certains musiciens ou théoriciens ont fait l'objet de notices détaillées dans des dictionnaires biographiques non musi-

caux, universels ou nationaux. On trouvera une liste de ces ouvrages dans le chapitre IX des *Sources du travail bibliographique* de L.-N. MALCLÈS, t. I, pp. 225-237. D'autre part, les dictionnaires encyclopédiques comprennent de nombreux articles biographiques.

Les plus utilisés des **dictionnaires spéciaux** sont ceux qui concernent le théâtre et l'organologie. — Le *Dictionnaire des opéras* qui a servi de point de départ à tous les autres est celui de F. CLÉMENT et P. LAROUSSE (1re éd., 1867-69 ; éd. rev. par A. POUGIN, Paris, Larousse, 1905), encore indispensable, malgré ses imperfections. Le *Opern-Handbuch* de H. RIEMANN (Leipzig, H. Seemann, ca 1886, avec suppl. 1887-93) apporta quelques éléments nouveaux. Mais ce sont les *Annals of opera* de A. LOEWENBERG (2e éd. rev., Genève, Soc. bibliogr., 1955, 2 vol.) qui constituent le meilleur instrument de travail actuel, malgré sa trop grande sélectivité. On trouvera les renseignements les plus détaillés sur la distribution, la durée, etc., des opéras et opéras-comiques dans le *Taschenbuch der Oper* de R. KLOIBER (2e éd., Ratisbonne, G. Bosse, 1952). Enfin, l'*Enciclopedia dello spettacolo* (Rome, Le Maschere, en cours depuis 1954) comprend des articles bien documentés sur le théâtre lyrique, ses compositeurs, ses interprètes. — L'instrument de travail classique en organologie est le *Real-Lexikon der Musikinstrumente* de C. SACHS (Berlin, J. Bard, 1913). Le *Dictionnaire des instruments de musique. Étude de lexicologie* de R. WRIGHT (Londres, Battley Brothers, 1941) appartient au domaine de la philologie. Le principal dictionnaire de luthiers est celui de W. L. LÜTGENDORFF, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (4e éd., Francfort/Main, Frankfurter Verlag-Anstalt, 1922, 2 vol. 4° V. 9171 (1-2). On se servira également du *Dictionnaire des luthiers anciens et modernes* de H. POIDRAS (2e éd., Rouen, 1930) et du *Dictionnaire universel des luthiers* de R. VANNES (2e éd., Bruxelles, Les Amis de la musique, 1951), bien que celui-ci ne soit pas exempt d'erreurs. Il existe des dictionnaires pour la plupart des instruments et leurs facteurs. En France, il y a en particulier le *Dictionnaire biographique des facteurs d'orgue nés ou ayant*

travaillé en France de P. DE FLEURY (Paris, Office gén. de la Musique, 1926, 4° Ln[10] 296 et Usuels Bibl. Cons.). — Pour l'établissement d'une discographie, l'étudiant pourra se servir de l'excellent dictionnaire de F. CLOUGH et G. CUMING, *The World's encyclopaedia of recorded music* (Londres, Sidwick & Jackson, 1952, avec suppl.).

On trouvera une liste plus détaillée de dictionnaires et d'encyclopédies dans les deux bibliographies alphabétiques de R. SCHAAL, Die Musik-Lexika, dans le *Jahrbuch der Musikwelt*, 1949, pp. 104-111, et surtout de J. B. COOVER, *A bibliography of music dictionaries* (Denver, Public Library, 1952. Vmb. 818 (1), plus développée. Pour une initiation, on leur préférera les excellents articles systématiques et critiques : *Dictionaries of music* du *Harvard dictionary of music* de W. APEL et *Dictionaries and encyclopedias* de la 5e éd. du dictionnaire de GROVE.



Parmi les très nombreuses **histoires de la musique** qui s'offrent à lui, l'étudiant devra distinguer avec soin entre les ouvrages scientifiques et les ouvrages de vulgarisation. Ces derniers sont soit des ouvrages destinés au grand public et donc trop sommaires, soit des ouvrages scolaires trop ramassés, soit des compilations actuellement dépassées. Cependant, pour une première approche, certains manuels comme l'*Histoire de la musique* de K. NEF (2e éd. française, Paris, Payot, 1931 ; réimpr. 1948) ou celle de PRUNIÈRES (voir plus loin) pourront rendre quelques services. Mais c'est avant tout aux ouvrages de première main et aux grandes synthèses scientifiques suivants que l'étudiant aura recours.

Les grandes histoires de la musique peuvent se répartir en quatre groupes : les traités anciens des XVIIIe et XIXe siècles, les traités généraux actuels, les histoires spéciales à un pays ou à une époque, les histoires par les textes musicaux.

Les **traités anciens** constituent des sources indispensables au chercheur. Au XVIIIe siècle, on dispose des histoires de J. HAWKINS,

A general history of the science and practice of music (Londres, 1776, 5 vol.), de C. BURNEY, *A general history of music* (Londres, 1776-89, 4 vol.), de J.-B. DE LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Paris, 1780, 4 vol.) et de J. N. FORKEL, *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig, 1788-1801, 2 vol. V. 10642-10643). Au XIXe siècle parut le traité d'A. W. AMBROS, *Geschichte der Musik* (1re éd. 1862-78 meilleure que la 3e éd., Leipzig, 1887-1911, 5 vol. avec un index par W. BÄUMKER, 1882, et un suppl. de W. LANGHANS, *Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*, 1884-87, 2 vol.) et, au début du XXe, celui de H. RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904-13, 5 vol.). (Cf. L-.N. MALCLÈS, *Les sources du travail bibliographique*, t. II, 2, p. 539, pour plus de détails).

Les grandes **histoires de la musique actuelles** se présentent sous deux formes : les unes font partie des grandes encyclopédies systématiques (LAVIGNAC, BÜCKEN) citées plus haut ; les autres constituent des traités séparés. Bien que généraux, ces ouvrages — tout comme les encyclopédies et dictionnaires d'ailleurs — ont tendance à développer plus particulièrement l'histoire du pays auquel appartiennent leurs auteurs. D'où l'intérêt qu'il y a à les consulter tous. La plupart (ABBIATI et LANG exceptés) sont dus à la collaboration d'une équipe de musicologues. En Allemagne, a paru le *Handbuch der Musikgeschichte* publ. par G. ADLER (2e éd., Berlin, M. Hesse, 1930, 2 vol.), très bon ouvrage, bien que déficient pour la musique française, et dont d'excellents index facilitent la consultation. En Hollande, A. SMIJERS a publié une *Algemeene muziekgeschiedenis* (2e éd., Utrecht, W. de Haan, 1940), ouvrage plus didactique. Les États-Unis possèdent un traité important, quoique inégal, la *Norton history of music*, publ. par P. H. LANG (New York, Norton, vol. I : C. SACHS, *The Rise of music in the ancient world, East and West*, 1943 ; vol. II : G. REESE, *Music in the Middle Ages*, 1942 ; vol. III : G. REESE, *Music in the Renaissance*, 1954 ; vol. IV : M. F. BUKOFZER, *Music in the baroque era*, 1947 ; vol. V : P. H. LANG, *Music in the classic era* (à paraître) ; vol. VI :

A. EINSTEIN, *Music in the romantic era*, 1947. Éd. autr. : *Die Romantik in der Musik*, Vienne, Berglandverl., 1950, Bibl. Cons. 4° B. 1066). qui, s'il néglige presque totalement la musique française à partir du XVII[e] siècle, n'en constitue pas moins un précieux instrument de travail étant donnée la richesse en références bibliographiques des tomes consacrés au Moyen Age et à la Renaissance. Aux États-Unis également, a paru une synthèse de P. H. LANG, *Music in Western civilisation* (*ibid.*, 1941). En Italie, on trouve la *Storia della musica* de F. ABBIATI (2[e] éd., Milan, Garzanti, 1944-46, 5 vol.) ; en Espagne, la *Historia de la música* de J. SUBIRÁ (2[e] éd., Barcelone, Salvat, 1951, 2 vol. Vmb. 877 (1-2) ; en Angleterre, la *New Oxford history of music* (Londres, Oxford Univ. Press, en cours depuis 1954 ; en attendant la fin de sa publication, on aura recours à l'*Oxford history of music* (2[e] éd., *ibid.*, 1929-38, 7 vol., bien que cette ancienne éd. soit un peu vieillie et assez pauvre en références bibliographiques).

Parmi les **histoires spéciales**, il faut distinguer : des manuels, ainsi, pour le Moyen Age, ceux de T. GÉROLD, *La musique au Moyen Age* (Paris, H. Champion, 1932, Usuels Bibl. Cons.), et de J. CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen Age* (Paris, P. U. F., 1950), ou, pour la période allant du Moyen Age au XVIII[e] siècle, celui de H. PRUNIÈRES, *Nouvelle histoire de la musique* (Paris, Rieder, 1934-36, 2 vol. ; * éd. angl., Londres, Macmillan, 1943) ; et des traités. Les uns sont consacrés à l'histoire d'un pays, comme la *Geschiededenis van de muziek in de Nederlanden* de C. VAN DEN BORREN (Anvers, Nederlandsche boekhandel, 1948-51, 2 vol.), ouvrage qui, en fait, touche à l'histoire musicale de toute l'Europe occidentale pendant plusieurs siècles. Les autres se limitent à une période donnée, et seront plus spécialement étudiés dans les chapitres à venir. Pour l'Antiquité et le Moyen Age, on dispose, en France, de l'*Histoire de la musique des origines à la fin du XIV[e] siècle* de T. GÉROLD (Paris, Laurens, 1936), suivie, pour la Renaissance, de l'*Histoire de la musique de la fin du XIV[e] siècle à la fin du XVI[e]* de A. PIRRO (*ibid.*, 1940). — Enfin, pour une recherche de chronologie, l'étudiant pourra recourir à la chronologie de A. SCHE-

RING, *Tabellen zur Musikgeschichte* (4e éd., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1934, 4° V. 17474), ou à celle de J. CHAILLEY, *Chronologie musicale en tableaux synoptiques*, t. I : 301-1600 (Paris, Centre de Documentation universitaire, 1955, les vol. suivants à paraître).

Il existe d'autre part une catégorie d'histoires de la musique plus spécialement destinée aux étudiants, ce sont les **histoires par les textes musicaux** ou les documents iconographiques. Nous n'en citerons que trois : la **Geschichte der Musik in Beispielen* de A. SCHERING (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1931 ; réimpr. New York, Broude, 1950), faisant pendant à la *Geschichte der Musik in Bildern* de G. Kinsky (*ibid.*, 1929 ; éd. franç., Paris, Delagrave, 1930) ; la *Historical anthology of music* de A. T. DAVISON et W. APEL (vol. I, 2e éd., Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1949 ; vol. II, *ibid.*, 1950) ; *Das Musikwerk*, collection de monographies publ. sous la direction de K. G. FELLERER (Cologne, Arno Volk-Verl., en cours depuis 1950).

Simone WALLON.

CHAPITRE IV

L'ETHNOMUSICOLOGIE

I. — Étude externe

On devra, en abordant cette discipline, considérer qu'elle englobe l'étude des musiques primitives et traditionnelles du monde entier. Cette conception du domaine n'a pas toujours été de règle et il est nécessaire, si l'on veut acquérir une connaissance sur l'ensemble de la discipline, de fonder sa documentation sur des ouvrages qui, selon les époques et les pays, la dénomment tour à tour **musicologie comparée** *(vergleichende Musikwissenschaft)*, **musique populaire, musique primitive, musique folklorique, folklore musical, ethnologie musicale, ethnomusicologie,** ou encore ethnophonie, musique ethnique, musique exotique, musique extra-européenne, géographie musicale.

Tout récemment le terme ethnomusicologie a pris le pas sur celui même d'ethnologie musicale. Consacré dorénavant aux États-Unis et en Europe il désigne l'étude des cultures musicales originales de type archaïque de tous les peuples.

Comme pour la musique occidentale savante, l'histoire peut aider à la connaissance de ces musiques. Mais on ne saurait assez conseiller de se familiariser avec le milieu où se déploient ces expressions musicales en même temps que l'on étudie leurs structures, leurs langages ou leurs formes. On aura donc intérêt, outre les ouvrages de musicologie générale, à manier au moins quelques traités élémentaires d'ethnographie ou d'anthropologie culturelle pour lesquels on trouvera un bon guide dans Marcel MAUSS, *Manuel d'ethnographie* (Paris,

Payot, 1947) et, pour les parutions postérieures, dans les bibliographies internationales spécialisées, notamment sociologiques. L'Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss par Cl. LEVI-STRAUSS qui précède les mélanges d'études de cet auteur réunis sous le titre *Sociologie et Anthropologie* (Paris, P. U. F., 1950) éclairera l'étudiant sur la situation de ces disciplines.

Mises à part les citations de musiciens ou les relations de voyageurs et abstraction faite de l'attrait pour les musiques exotiques ou paysannes dont témoignent au cours des temps la littérature et l'art plastique, on peut avancer que les études sérieuses concernant le domaine de l'ethnomusicologie débutèrent dans la seconde moitié du XIXe siècle. Elles devaient entraîner par la suite la fouille des diverses régions du monde, la réunion d'un matériel authentique, l'exécution de transcriptions musicales rigoureuses, l'observation scientifique des documents et tendre à détecter puis à fixer les traits caractéristiques de ces musiques dans lesquelles on suppose découvrir la genèse de notre propre musique.

Le physicien anglais Alexander John ELLIS (1814-1890), célèbre par ses travaux d'acoustique, fut l'un des pionniers de l'étude des gammes utilisées par les musiques de type non-occidental. Son étude On the musical scales of various nations (*Journal of the Society of arts*, 1885), traduite plus tard en allemand par Erich VON HORNBOSTEL (*Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft*, I, 1922, pp. 1-75), fit époque. Il faut citer aussi le nom de Alfred James HIPKINS qui aida Ellis dans ses recherches de mensurations d'intervalles. On trouvera dans l'ouvrage général de Curt SACHS, *The Rise of Music* (New York, W. W. Norton and Co., 1943), un passage (pp. 27-29) résumant le **système des cents** d'Ellis, ainsi qu'une discussion à ce sujet dans Jaap KUNST, *Ethnomusicology* (seconde édition de *Musicologica*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1955). L'étudiant, d'ailleurs, devra connaître ce dernier travail car il y pourra puiser des renseignements sur l'historique des recherches d'ethnologie musicale et s'y procurer des références utiles, bien que d'intérêt inégal, dans la bibliographie

qui le complète (mille neuf cent soixante-quatorze titres dans l'édition de 1955, avec index matières) et que l'auteur se propose d'augmenter dans une édition en préparation. Il devra néanmoins être prévenu du fait que, sauf dans la bibliographie, l'auteur n'y traite, malgré le titre nouveau d'ethnomusicologie, que des **musiques orientales et primitives**, c'est-à-dire du domaine de la « musicologie comparée » tel que l'a conçu l'école allemande du début du XX[e] siècle.

L'étude de la musique « folklorique » européenne se développa assez longtemps indépendamment des recherches sur les musiques extra-européennes. Celles-ci avaient été révélées au grand public de France par les expositions universelles de Paris, 1889 et 1900, et avaient attiré, on le sait, compositeurs et musicographes de l'époque. Cependant les problèmes soulevés par ces « musiques bizarres » — question dont on peut avoir un aperçu dans Julien TIERSOT, *Notes d'ethnographie musicale* (Paris, Fischbacher, 1905) — n'écartèrent pas de la préoccupation des musiciens l'étude de la **musique populaire et traditionnelle d'Europe**, terrain sur lequel les historiens de la musique se retrouvaient avec les folkloristes, les spécialistes de littérature orale et de poésie populaires, les amateurs de curiosités paysannes.

Déjà par le mouvement romantique littéraire, les manifestations, de musique populaire régionale avaient été exaltées en des écrits demeurés célèbres (cf. Gérard de Nerval, George Sand, etc.). De telles pages ont été commentées par Julien TIERSOT, *La chanson populaire et les écrivains romantiques* (Paris, Plon, 1931). La théorie romantique sur la **chanson populaire** (création spontanée et collective du peuple, reflet d'une âme nationale) devait plus tard être combattue, notamment en Allemagne par la *Rezeptionstheorie*. L'étudiant aura intérêt à lire pour se mettre d'emblée au fait de ces théories ou controverses l'article de Constantin BRAILOIU, Le folklore musical, in *Musica aeterna* (Zurich, Max. S. Metz, 1948, pp. 277-332) et celui de André SCHAEFFNER, Musique populaire et art musical (Paris, Presses Universitaires de France, extr. de *Journal de psychologie normale et pathologique*, janv.-juin 1951, pp. 237-258). Au cours

du XIXe siècle, l'engouement des romantiques pour la musique des paysans trouva écho dans toute l'Europe. De Scandinavie aux Pays balkaniques, d'Angleterre ou d'Allemagne à la Méditerranée, en France même, tantôt sous l'angle poétique ou esthétique, tantôt pour servir une doctrine philosophique ou une cause politique, des collections de chansons populaires commencèrent à être réunies dans les campagnes, parfois grâce à des entreprises d'État (Autriche, 1819; Hongrie, 1833; France, 1852; etc.).

Vers la fin du XIXe siècle, stimulées par le mouvement qui se dessinait en faveur des musiques exotiques et auquel, on l'a vu, les expositions universelles et les rencontres qu'elles suscitaient ne restèrent pas étrangères, soutenues par les travaux des grands pionniers et l'intérêt des musiciens, animées par les premières collectes, les études bénéficièrent encore d'une découverte qui devait leur permettre de franchir une étape décisive. En effet, l'ethnomusicologie n'aurait sans doute pu se développer en tant que science sans le secours de l'**enregistrement sonore**. La découverte du principe du phonographe par Charles Cros et l'invention du premier appareil par Thomas A. Edison en 1877 apportèrent à l'équipement des spécialistes une pièce maîtresse. Un Américain, Walter Fewkes, introduisit en 1890 cette nouvelle technique dans la discipline en enregistrant des chants des Indiens Zuni. De plus, l'existence de phonogrammes permit des transcriptions musicales manuscrites précises. Cette méthode, qui devait se révéler prépondérante dans les études ethnomusicologiques, débuta par l'analyse des phonogrammes de Fewkes, étude publiée par Benjamin Ives GILMANN, Zuni melodies (*Journal of American ethnology and archaeology*, I, 1891, pp. 63-92). En Europe, les premiers enregistrements de musique populaire ont été réalisés en Hongrie en 1894, par Belà Vikar qui les présenta à Paris en 1900. Ces phonogrammes furent plus tard transcrits graphiquement par Belà Bartók. A l'exposition de 1900 également, le Dr Azoulay exécuta des enregistrements sur cylindres auprès d'originaires de divers pays.

Ces précurseurs furent suivis par de nombreux émules; les

enquêtes menées à l'aide d'un matériel phonographique doublèrent celles réunissant seulement des notations manuscrites. L'étudiant trouvera des informations sur ces collectes (graphiques et phonographiques), depuis l'origine jusqu'en 1939, pour différents pays, dans les répertoires publiés par l'Institut international de Coopération intellectuelle à Paris : *Musique et chanson populaires* (1934) et *Folklore musical* (1939). Le développement des investigations sur le terrain à l'aide d'appareils modernes et l'ampleur de leurs résultats firent apparaître la nécessité de créer des instituts de conservation et de recherches.

Aussi, des **archives de phonogrammes** furent fondées aux États-Unis et en Europe. En ce qui concerne l'Amérique, on consultera George HERZOG, *Research in Primitive and Folk Music in the United States* (American Council of Learned Societies, bulletin nº 24, avril 1936, pp. 1-96) et on devra connaître les collections phonographiques de la Library of Congress, Département de la Musique, à Washington. En 1933 déjà, on estimait que le stock des phonogrammes conservé aux États-Unis s'élevait à 17 000 pièces. De plus, les collections réunies au Canada par Marius Barbeau dès 1909 et concernant des documents français, anglais et indiens ne doivent pas être omises (environ 8 000 pièces actuellement). En Europe, les plus anciennes archives phonographiques sont celles de l'Académie des Sciences de Vienne fondées en 1899 par Sigmund Exner. Mais les plus riches étaient celles de Berlin en partie détruites ou dispersées au cours de la deuxième guerre mondiale. Elles furent fondées en 1902 sur l'instigation du psychologue et physicien Carl STUMPF qui devait fournir des ouvrages de base aux ethnomusicologues, notamment Tonsystem und musik der Siamesen (*Beitrage zur Akustik und Musikwissenschaft*, fasc. 3, 1901, et *Sammelbände für vergleichenden Musikwissenschaft*, I, 1922). Le Dr Erich M. von Hornbostel, seul ou avec l'aide du Dr Otto Abraham, qui avait été collaborateur de Carl Stumpf, fit des transcriptions d'après les phonogrammes de Berlin et analysa des mélodies exotiques du monde entier en des études

demeurées célèbres dont on trouvera la bibliographie notamment *in* J. KUNST, *op. cit.* (nos 820 à 899).

Les archives de Berlin furent en quelque sorte le nœud de **l'école allemande de musicologie comparée.** Mais, afin de mieux comprendre les problèmes et les méthodes de la « musicologie comparée » on aura intérêt, avant d'aborder les ouvrages sur des questions particulières ou les monographies (voir bibliographie *in* Jaap KUNST, *op. cit.*), à prendre connaissance d'exposés théoriques tels que Robert LACH, Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und probleme (*Akademie der Wissenschaft in Wien, Phil.-hist. Klasse,* Sitzungsber., vol. 200, 1924), Robert LACHMANN, *Musik des Orients* (Breslau, Jedermann's Bücherei, 1929), Curt SACHS, *Vergleichende Musikwissenschaft* (Leipzig, 1930).

En France, divers faits donnèrent autour de 1930 un nouvel élan aux études des musiques africaines, hindoues et extrême-orientales. On peut citer en ce sens la série d'enregistrements exécutés par le Musée de la Parole et du Geste à l'Exposition coloniale à Paris en 1931, la création en 1928 au musée d'ethnographie du Trocadéro (futur Musée de l'Homme) d'un Département d'Organologie musicale — qui devait prendre les noms de Département d'Ethnologie musicale en 1937 et d'Ethnomusicologie en 1955 —, l'intérêt porté par le Musée Guimet aux musiques asiatiques. Des missions, organisées notamment en Afrique sous l'impulsion des milieux ethnographiques français permirent l'établissement **d'études et de monographies sur la musique et les instruments de musique des sociétés primitives,** cf. comme exemple de monographie, mais plus tardive : André SCHAEFFNER, *Les Kissi, une société noire et ses instruments de musique,* Paris, Hermann, 1951. Il est impossible de citer l'importante littérature qui fleurit en toutes langues vers cette époque sur le domaine qui nous occupe, ni de décrire les activités de recherches auxquelles se livrent les institutions en différents pays, ni enfin de nommer les spécialistes qui s'y consacrent. Là encore nous renverrons pour des informations pratiques à l'exposé commode de Jaap KUNST, déjà cité, et à sa bibliographie en prévenant

que seules les publications en langages occidentaux y sont mentionnés. En bref, entre la première et la deuxième guerre mondiale, les contacts s'intensifient entre spécialistes du monde entier, des échanges s'instituent entre archives phonographiques, les publications se multiplient, les travaux de synthèse apparaissent, les études comparées s'amorcent que rend possible un plus rigoureux examen des mélodies à l'aide des transcriptions minutieuses des phonogrammes.

Les **collections** faites en divers territoires **sur les domaines nationaux** se développent singulièrement en Europe vers les années 1920-30. La Hongrie qui comptait Belà Bartok parmi les musiciens s'adonnant aux recherches de la musique populaire peut faire figure de chef de file pour cette période. On lira avec fruit, tant pour la connaissance des mélodies populaires elles-mêmes que pour les méthodes d'études qui y sont exposées, les ouvrages suivants de Belà BARTOK : *Volksmusik der Rumänen von Maramures* (Munich, Drei Masken Verlag, 1923), *Hungarian Folk Music* — trad. de l'édition allemande de 1925 — (Londres, Oxford University Press, 1931) et *Serbocroation Folk Music*, New York, 1951. D'autre part, on trouvera dans la 5e éd. du *Grove's Dictionary of music and musicians* (Londres, Macmillan, 1954), sous le vocable *Folk Music*, plusieurs articles classés géographiquement et consacrés à la musique populaire d'Europe et d'Amérique qui, bien que de valeur inégale, pourront être consultés pour l'historique des collections et les références bibliographiques régionales.

La France, dans ce déroulement des recherches sur le patrimoine national, est restée assez en retard jusqu'à la veille de la deuxième guerre mondiale. On n'y comptait guère pour étayer les observations que les enregistrements faits par le phonéticien Ferdinand Brunot en 1913 en des points du Centre et des Ardennes et quelques cylindres isolés (bretons, provençaux) ; les publications de valeur de la fin du XIXe siècle telles celles de Bourgault-Ducoudray, Tiersot, Trébucq, Bujeaud (voir bibliographie *in* A. VAN GENNEP, *Manuel de folklore français contemporain*, Paris, A. Picard, 1938, t. IV) demeuraient les sources les plus sûres. Cependant, malgré la disparition des documents

devant l'évolution de la civilisation moderne, un mouvement s'esquissa en réaction contre les principes erronés que TIERSOT préconisait encore en 1934 (voir contribution « France » de *Musique et chanson populaires, op. cit.*) et en faveur des procédés modernes et des méthodes scientifiques. On jugeait ces techniques indispensables à appliquer non seulement aux recherches sur la musique des peuples lointains mais aussi sur celle des populations du territoire métropolitain lui-même. Le Musée national des Arts et Traditions populaires à Paris prit en 1939 l'initiative de **missions de folklore musical** poursuivies après la deuxième guerre mondiale par des **enquêtes directes d'ethnographie musicale française.** Ces missions et ces enquêtes recherchèrent systématiquement et enregistrèrent phonographiquement la musique populaire d'une province donnée en observant ses incidences dans des domaines connexes tels que, en premier lieu, son contexte psychologique, sociologique, linguistique. Un Département d'Ethnomusicologie créé dans ce musée en 1944 conserve actuellement (1957) environ 8 000 documents enregistrés de musique populaire française. De son côté, la Phonothèque nationale de 1939 à 1946 opéra quelques enregistrements sonores en France.

Depuis la deuxième guerre mondiale, un élargissement considérable de l'**emploi des techniques phonographiques** est à noter. Dans le monde entier les musiques populaires sont recueillies et enregistrées. Ces phonogrammes, par leur précision et par leur nombre, permettent dorénavant de fonder les études ethnomusicologiques sur des observations rigoureuses et statistiquement importantes. On trouvera des informations dans la collection publiée après la deuxième guerre mondiale par l'UNESCO, « Archives de la musique enregistrée », série C, musique ethnographique et folklorique : on pourra prendre ainsi connaissance des catalogues détaillés de quelques institutions (Phonothèque nationale (vol. I), Musée de l'Homme (vol. II) de Paris, Phonothèque de Regensbourg (vol. III) et de ceux réservés à un sujet déterminé (*Catalogue de la musique indienne classique et traditionnelle enregistrée,* 1952).

En ce qui concerne les méthodes d'**investigation sur le terrain**, l'étudiant en musicologie aura intérêt à consulter des guides d'enquêtes tels que Constantin BRAILOIU, Esquisse d'une méthode de folklore musical (*Revue de musicologie*, nº 40, Paris, Fischbacher, 1932) et Belà BARTOK, *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ?* (datant de 1936, édition en français à Genève, Kundig, 1948). En ce qui concerne les **systèmes de transcriptions** manuscrites il pourra connaître l'existence des diverses méthodes de dates déjà anciennes proposées par le Pr B. I. Gilman et Fr. Densmore aux États-Unis en 1908, par Otto Abraham et E. M. von Hornbostel en Allemagne en 1909 ; ou bien les principes appliqués dans les publications de BARTOK (*op. cit.*, par exemple), de C. BRAILOIU, *Bocete din Oas* (Bucarest, Societatea compozitorilor români, 1938) ; puis les recommandations pour la « notation de la musique folklorique » de la conférence d'experts convoquée en 1949 et 1950 par les Archives internationales de musique populaire de Genève et l'UNESCO et appliquées notamment *in* Cl. MARCEL-DUBOIS et M. ANDRAL, Musique populaire vocale de l'île de Batz (*Arts et traditions populaires*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954) ; enfin les systèmes de notations des sons par diagrammes à l'aide d'appareils de mesure : systèmes Milton Metfessel (États-Unis, 1928) ; Charles Seeger (États-Unis, 1951, amélioré en 1956), ainsi que les conseils pratiques exposés *in* Z. ESTREICHER, Une technique de transcription de la musique exotique... (*Rapport Bibliothèques et Musées de la ville de Neuchâtel*, 1956), Jean Seguy (France, 1953), Olav Gurvin (Norvège, 1954) ; etc. D'autre part, on observera que les **analyses musicales** établies à partir des documents valables que permettent, depuis ces dernières années, les techniques modernes de récolte et de notation, retiennent l'attention aussi bien des ethnographes que des musicologues. C'est ainsi que l'Institut de Musicologie de Paris porte maintenant intérêt aux analyses musicales ethnomusicologiques considérées comme témoins d'évolution du langage musical universel.

On ne saurait assez insister sur le **mouvement** qui marque la **période**

actuelle et qui s'est accentué d'année en année depuis 1946, développant de manière remarquable l'étude des cultures musicales ancestrales de tous les peuples, soit au moyen de collections de phonogrammes (Collection universelle de musique populaire enregistrée, Genève, UNESCO ; Columbia World Library of folk and primitive music, New York ; éditions du Musée de l'Homme, des Musées nationaux, Paris ; etc.), soit au moyen de publications : voir bibliographie courante publiée dans chaque pays ou internationalement depuis 1953 par *Ethno-Musicology News-letter* (Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, U. S. A.), soit au moyen de réunions officielles d'experts, soit par la création de groupes privés de spécialistes tel l'organisme de caractère scientifique créé en 1954 sous le nom de « Colloques de Wegimont, cercle international d'études ethno-musicologiques » (voir sa publication *Les Colloques de Wegimont...*, vol. I, Bruxelles, Elsevier, 1956), soit par l'élargissement ou la création d'archives phonographiques et d'instituts de recherches (Library of Congress de Washington, Archives internationales de musique populaire de Genève, Centro nazionale di musica popolare de Rome, Institut de Folklore de Bucarest, etc.), soit par l'extension des observations (contacts nouveaux avec des sciences connexes : psychologie, sciences économiques et sociales, phonologie, physiologie acoustique, etc.), soit par l'application, encore expérimentale, de techniques nouvelles dans les mensurations des intervalles, des durées et des timbres (analyse physique des mélodies) ou dans la classification des mélodies (procédés documentalistes : fiches perforées, etc.).

En bref, au cours du développement de la discipline, on a reconnu que l'étude des musiques archaïques ne devait pas connaître de limites géographiques ou historiques, mais être déterminée par les caractères spécifiques des expressions et des faits musicaux concernés, que ceux-ci devaient être observés scientifiquement et éventuellement servir de témoignages à la musicologie classique, laquelle tend à y voir une préhistoire musicale.

Claudie MARCEL-DUBOIS.

II. — Étude interne

L'étude scientifique aussi bien des musiques dites « primitives » que des musiques savantes extra-européennes a été entreprise tardivement, et c'est, sans doute, pourquoi l'unanimité de vues est encore loin de régner parmi les érudits qui s'y adonnent, théorie, méthodes, terminologie variant, au contraire, sensiblement d'une école, d'un pays, d'un auteur à l'autre.

Il y a donc lieu, pour commencer, de poser quelques jalons permettant d'envisager le problème — encore nouveau dans l'enseignement universitaire — que ces musiques soulèvent, dans ses grandes lignes et hors de toute doctrine établie.

Il n'a encore été découvert nulle part une société humaine, si « arriérée » fût-elle, qui ignorât la musique. Ni chez les peuples ou peuplades que les Allemands appellent « naturels » *(Naturvölker)*, ni dans les couches demeurées plus ou moins proches d'un « état de nature » de ceux qui ont produit une haute culture livresque *(Kulturvölker)*, il ne s'agit d'ailleurs d'un « art » musical selon nos idées occidentales actuelles, et c'est là le premier obstacle auquel se heurte celui qui l'approche sans préparation. Si surprenantes, si choquantes que puissent, en effet, nous paraître, au premier abord, ses particularités acoustiques (étrangeté des échelles, intonations approximatives, rudesse de l'émission vocale, etc.), il se peut qu'une oreille européenne s'y accoutume et finisse par y prendre goût. Ce qui, en revanche, nous est bien difficilement accessible, c'est sa nature spirituelle, qui se résume dans la *fonction* dont cette musique, en quelque sorte « première », est investie au sein de la communauté où elle vit. Le « primitif » ne chante ou ne joue guère pour son seul plaisir, ni n'importe quand, ni n'importe où : le pouvoir du son musical lui sert à tenir en échec ou à se concilier les puissances maléfiques qui l'entourent, à assurer le succès de ses travaux et la fécondité de ses bêtes, voire à entrebailler quelquefois la porte du royaume redoutable des défunts. C'est pourquoi sa musique est, à la fois, *indispen-*

sable et, pour ainsi dire, *utilitaire*. Par voie de conséquence, le facteur esthétique, qui gouverne exclusivement la nôtre, n'y joue qu'un rôle accessoire.

De sa fonction découle sa condition : intégrée à l'existence de tout un chacun et concernant l'ensemble de ceux qui en font usage, elle se passe d'écriture (en connût-elle même une) : sa pérennité demeure certaine, aussi longtemps que persistent les croyances communes qui s'y rattachent. Ces croyances agonisantes ou mortes, elle survit cependant longuement, par accoutumance ou par routine.

On n'y a longtemps discerné aucune loi ; mais les recherches tendent, de plus en plus, à prouver qu'elle est régie par des prescriptions sévères, obéies d'instinct, et que, sans en avoir la moindre conscience, le primitif est capable de respecter les principes (que le chercheur occidental ne démêle qu'au prix de grands efforts) de véritables systèmes musicaux toujours rigoureux, parfois remarquablement subtils. En ce qui concerne la **polyphonie**, on en trouvera des preuves suffisantes dans Marius SCHNEIDER, *Geschichte der Mehrstimmigkeit* (I, Berlin, 1934), et en ce qui concerne la **rythmique**, dans Constantin BRAILOIU, Le giusto syllabique (v. *Anuario musical*, VII, de l'Institut espagnol de Musicologie, Barcelone, 1952).

La tendance au système définit même l'une des propriétés les plus importantes de la musique dite primitive : il faut que ses éléments constitutifs fondamentaux soient assez rigides pour que, d'une part, elle puisse, privée d'écriture, se perpétuer inaltérée, quant à l'essentiel, et, de l'autre, tolérer l'intervention constante de l'arbitraire individuel, en demeurant une musique « de tous ». Elle s'oppose, par tous ces traits, à celle que nous pratiquons dans nos salles de concert et nos théâtres.

Si des dissemblances foncières opposent la musique primitive exotique à l'européenne classique, il n'existe, par contre, aucune différence de nature entre la musique primitive des autres continents et celle qui, à des degrés divers, subsiste encore dans les campagnes de l'Europe : ici et là, mêmes liens étroits entre la vie et l'art,

même prédominance de la collectivité, même mode de transmission, même toute-puissance de la tradition. Bartók a pu écrire qu'en Hongrie, il ne pouvait y avoir autrefois ni noces sans chants nuptiaux, ni moissons sans chants de moisson : Belà BARTÓK, *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ? (Législation du folklore musical)*, traduit du hongrois par E. LAJTI, Genève, Archives internationales de Musique populaire, 1948. On pourrait en dire autant de toutes les contrées où une vie collective patriarcale subsiste encore.

A la culture traditionnelle « inférieure », instinctive et unitaire, on a vu se superposer, au cours des âges, en maints pays, une « haute » culture *(Hochkultur)*, localisée dans les couches sociales instruites et fondée sur la spéculation rationnelle, l'enseignement, l'investigation scientifique. Comme semblable culture invente régulièrement une écriture, il est licite de la nommer « livresque ».

On ne doit jamais perdre de vue que les diverses hautes cultures apparues çà et là sur la surface du globe ne sont pas nécessairement contemporaines. Il en est, peut-être, qui ont sombré si tôt que nous n'en avons aucune connaissance ; d'autres pourraient, sans doute, encore naître, à l'heure présente, si la rapidité sans cesse accrue des communications et la facilité toujours plus grande des explorations n'empêchaient désormais toute région du monde de vivre à l'abri des influences occidentales. Chacune de ces cultures n'est ancienne ou récente (pour le passé, on dit « tardive ») que par la place qu'elle occupe à l'intérieur d'un cycle, non par rapport à la durée de notre planète. C'est dire que la division Antiquité-Moyen Age-Temps modernes ne vaut que pour l'Europe occidentale seulement.

A mesure qu'une haute culture se détache de sa souche et s'élève au-dessus du commun, s'établissent des conventions de plus en plus tyranniques, cependant que s'élabore un corps de doctrine de plus en plus circonstancié et que s'élargit le fossé entre l'art savant et le populaire. De l'un à l'autre, les pénétrations demeurent néanmoins constantes, tant du haut vers le bas que du bas vers le haut. On a

longtemps cru que « le peuple inculte ne crée jamais », mais ne fait que recevoir : c'est la *Rezeptionstheorie* allemande, exposée, dans sa rigueur, par H. NAUMANN, *Primitive Gemeinschaftskultur* (Iena, 1921). On lui oppose, de plus en plus, cet argument puissant que l'existence d'un art plastique et d'une musique chez les peuples les plus incultes que l'on ait découverts, suffit à prouver le contraire. En revanche, on voit la musique savante ou bien revenir à ses sources, lorsqu'elle s'est constituée par une stylisation très poussée de ses éléments premiers (comme en Europe) ; ou bien rester liée à son aînée par les racines, lorsqu'elle a conservé ces éléments ancestraux (comme en Chine). D'autre part, il arrive que, son cycle achevé, elle s'étiole et disparaisse, soit par épuisement, soit du fait de la ruine politique de la civilisation dont elle émane, et qu'elle retombe alors, par débris, dans les basses couches. Ainsi, on ne saurait douter que les hautes cultures pré-colombiennes d'Amérique aient possédé une musique aussi savante que leurs autres arts : il est donc naturel de conjecturer que, la déchéance des puissants états indiens consommée, cette musique ne s'est pas entièrement évanouie, mais que des traces en subsistent dans celle des Indiens d'aujourd'hui, où une recherche attentive arriverait, peut-être, à les retrouver, ainsi qu'on a déjà tenté de le faire.

Si toutes les hautes cultures extra-européennes possèdent une écriture, toutes ne connaissent pas la **notation musicale.** Les Arabes, dont la théorie musicale remplit de vastes traités, l'ignorent jusqu'à nos jours, et les Turcs ne l'ont connue que dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle. En outre, les notations, pour la plupart assez récentes, existant hors d'Europe sont, à dessein, elliptiques et laissent à l'exécutant, au rebours de la nôtre, le soin d'ajouter ce qui y fait défaut. C'est pourquoi la science des musiques exotiques s'occupe plus volontiers des musiques savantes d'Asie, encore vivantes, peu ou prou, et dont la pratique peut s'observer directement, hors de tout écrit ; et c'est pourquoi, également, cette science n'a pu naître réellement que du jour où des procédés mécaniques ont permis de retenir et de

reproduire la réalité intégrale du fait musical et de joindre une phonothèque à la bibliothèque qui la complète ou l'explique.

La première **école de savants** qui se soit exclusivement consacrée à l'exploration de la musique extra-européenne est celle qui appelait sa discipline « musicologie comparée » *(Vergleichende Musikwissenschaft)*. Elle considérait comme date de naissance de celle-ci la parution de l'ouvrage d'un Américain, où était proposée la mesure des intervalles par *cents* (100 c = 1 demi-ton) : Alex. John ELLIS, *On the Musical Scales of Various Nations*, 1885 (reproduit dans *Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft*, I, Munich, 1922).

L'école elle-même est berlinoise et se groupe autour de Carl Stumpf, von Hornbostel, son législateur, et Curt Sachs. Elle s'inspire de l'enseignement de l'école viennoise d'ethnologie, qui, de la présence d'éléments spirituels et matériels semblables en des lieux très éloignés les uns des autres, en était venue à conclure à l'existence d'un foyer de culture originel, dont, petit à petit, le rayonnement se serait étendu jusqu'aux confins des terres habitables. En vertu de quoi, les groupes humains les moins évolués seraient à regarder comme les plus anciens : ils vivraient encore, par rapport à la culture européenne (de toutes la dernière et la plus haute), à l'âge de la pierre ou du bronze, dans l'Antiquité ou le Moyen Age. Les comparatistes jugeaient donc qu'il n'y avait pas lieu de distinguer entre musique savante et musique populaire, mais uniquement entre musique européenne et musique non-européenne.

Tout en proposant une nouvelle réponse à la question (toujours plus désuète) des origines, le fondateur de leur doctrine a, implicitement ou explicitement, exposé leur point de vue dans : Carl STUMPF, *Die Anfänge der Musik*, Berlin, 1911, ainsi que dans plusieurs articles, réunis dans le vol. I des *Sammelbände* cités.

L'œuvre très abondante de VON HORNBOSTEL consiste en études variées, pour une bonne part écrites en collaboration avec O. ABRAHAM et disséminées dans des lexiques et des traités scientifiques. Quelques-unes se retrouvent dans le volume indiqué. Il a, de plus, édité une

série de disques documentaires commentés : *Musik des Orients* (Berlin, Care Lindström, 1929). On retiendra particulièrement : Erich M. VON HORNBOSTEL, *Über den gegenwärtigen Stand der Vergleichenden Musikwissenschaft* (Travaux du Congrès de la Société internationale de Musique, Bâle, 1906).

Il est le premier à avoir attiré l'attention sur la **polyphonie spontanée des Noirs d'Afrique** : Erich M. VON HORNBOSTEL, *Über Mehrstimmigkeit in der aussereuropäischen Musik* (Travaux du Congrès de la Société intern. de Musique, Vienne, 1909). A ajouter : Curt SACHS, *Vergleichende Musikwissenschaft* (Leipzig, 1930) ; ID., *Eine Weltgeschichte des Tanzes* (Potsdam-Wildpark, 1933), et un sommaire plus récent : *The rise of music in the ancient world* (New York, 1943).

Se rattachent aux thèses soutenues dans ces travaux quantité d'ouvrages, dont : Robert LACHMANN, Musik der aussereuropäischen Natur- und Kulturvölker (v. *Handbuch der Musikwissenschaft*, herausgegeben von E. BÜCKEN, Potsdam-Wildpark, 1929) ; Robert LACH, Die Musik der Natur- und orientalischen Kulturvölker (v. Guido ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte*, I, 2e éd., Berlin, 1924), etc.

L'idée que la musique de la **Grèce antique** s'intègre, elle aussi, dans un vaste ensemble, dont les traits saillants se retrouvent identiques en Chine et dont le centre doit être recherché à l'intérieur de l'Asie, avait déjà été exprimée dans : Curt SACHS, Die Musik der Antike (*Handbuch* cité de BÜCKEN).

Abstraction faite des recherches sur l'origine de la culture et de la musique, telles que les poursuivaient les représentants de la musicologie dite comparée, quelques notions sur les musiques savantes exotiques sont indispensables à une connaissance approfondie de la nôtre, depuis que le romantisme y a fait pénétrer, quantité des composants extra-européens ; et une compréhension vraie des compositions de Debussy ne saurait s'imaginer sans elles.

D'autre part, chacune des musiques classiques exotiques offre un champ d'exploration autonome, au même titre que celle de l'Europe.

Pour une orientation d'ensemble, un petit livre déjà relativement

ancien reste toujours fort utile : Robert LACHMANN, *Musik des Orients*, Breslau, 1929.

On abordera le domaine de la Chine et de ses « satellites » culturels, de préférence, par des monographies telles que : Louis LALOY, *La musique chinoise* (Paris, s. d.) ; Georges SOULIÉ, *La musique en Chine* (Paris, 1911) ; Georges SOULIÉ DE MORANT, *Théâtre et musique modernes en Chine* (Paris, 1926) ; MA HIAO-TS'IUN, La musique chinoise (v. *La musique des origines à nos jours*, ouvrage publié... sous la direction de Norbert DUFOURCQ, Paris, 1946), avant d'aborder l'exposé capital : Maurice COURANT, Essai historique sur la musique classique des Chinois (*Encyclopédie Lavignac*, Première Partie, I), qui contient une bibliographie allant jusqu'en 1912. Reste toujours valable, pour l'essentiel : M. AMIOT, *Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes* (Paris, 1776).

A quoi on ajoutera, pour le moins : Erich M. VON HORNBOSTEL, C'hao-t'ien-tze Eine chinesische Notation und ihre Ausführung (v. *Archiv für Musikwissenschaft*, I, 4, 1908) ; Erich FISCHER, Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik (v. *Recueil de la Société internationale de Musique*, XII, 2, 1911) ; John HAZEDEL LEVIS, *Foundations of chinese musical art* (Pékin, 1936) ; Mrs. Timoty RICHARD, *Chinese music...* (2e éd., Shangay, 1907) ; ainsi que, concernant des sujets particuliers : Dr KWANG-CHI WANG, *Die chinesische klassische Oper* (Genève, 1934) ; Heinz TREFZGER, Über das K'in, seine Geschichte, seine Technik, seine Notation, seine Philosophie (*Schweizerische Musikzeitung*, 88, 1948).

Et, par ailleurs : CHUNG SIK KEH, *Die koreanische Musik*, Berlin, 1934 (thèse) ; Maurice COURANT, La musique en Corée (*Encycl. Lavign.*, I) ; Carl STUMPF, Tonsystem und Musik der Siamesen (*Sammelbände* cités) ; Erich M. VON HORNBOSTEL, Formanalysen an siamesischen Orchesterstücken (*Archiv für Musikwissenschaft*, 1920) ; Gaston KNOSP, Histoire de la musique en Indo-Chine (*Encycl. Lavign.*, V) ; M. HUMBERT-SAUVAGEOT, La musique à travers la vie laotienne (*Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft*, II, 1934) ;

Georges DE GRONCOURT, Motifs de chants cambodgiens (*Bulletin de la Société d'Études indochinoises*, nouv. sér. XVI, nº 1, 1941); Kurt REINHARD, *Die Musik Birmas*, Würzburg-Aumühle, 1939; ID., La Birmanie (*ibid.*, pp. 3094-3099).

Une brochure éditée par les chemins de fer japonais peut introduire à l'étude la musique du **Japon** : KATSUMI SUNAGA, *Japanese music*, 1936. Une bibliographie (dont on négligera les titres d'arrangements et harmonisations) dans l'important traité de Noël PERI, *Essai sur les gammes japonaises* (Paris, 1934). On y joindra : Maurice COURANT, *Japon*. Notice historique (*Encycl. Lavign.*, V); Otto ABRAHAM, E. VON HORNBOSTEL, Studien über das Tonsystem der Japaner (v. *Sammelbände* cités); Serge MOREUX, La musique japonaise (v. *La Musique des origines à nos jours*, ouvrage publié... sous la direction de Norbert DUFOURCQ, Paris, 1946, pp. 446-454); Francis PIGGOT, *The music and musical instruments of Japon*, Londres, 1909; Robert LACHMANN, *Musik und Tonschrift der No* (Travaux du Congrès de Musicologie de Leipzig, 1925); K. SUNAFA, *Japanese Music*, Londres, 1936; Eta HARICH-SCHNEIDER, The present condition of Japanese Court Music (v. *The Musical Quarterly*, XXXIX, nº 1, New York, 1953).

Pour Java et Bali, on a : Jaap KUNST, *The music of Java* (Amsterdam, 1937); Daniel DE LANGE, John. F. SNELLMANN, La musique et les instruments de musique dans les Indes orientales néerlandaises (*Encycl. Lavign.*, V); Manfred BUKOFZER, *The Evolution of Javanese Tonesystems* (Travaux du Congrès de Musicologie de New York, 1944); Jaap KUNST, C. J. A. KUNST VAN WELY, *De Tonkunst van Bali* (Weltevreden, 1925).

Pour l'**Inde**, dont la musique savante donne encore lieu a beaucoup de controverses (et dont la musique populaire est, autant dire, inconnue), on trouve une bibliographie dans : Joanny GROSSET, Indes. Histoire de la musique depuis l'origine jusqu'à nos jours (v. *Encycl. Lavign.*, pp. 257-376); une autre dans : M. S. Ramasmami AIYAR, Bibliography of Indian music (v. *Journal of the Royal Asiatic*

Society of Great Britain and Irland, 1941) ; une troisième dans : Alain DANIÉLOU, *Northern Indian music*, I (Londres-Calcutta, 1949). On citera : A. H. FOX-STRANGWAYS, *The music of Hindosthani*, Oxford, 1914 ; Hubert POPLEY, *The music of India*, Londres-Calcutta, 1921 ; Arnold A. BAKE, *Indian Music*, Londres, 1932 ; Robert LACHMANN, Die Vina und das indische Tonsystem bei Bharata (*Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft*, II, 1934 ; Curt SACHS, *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*, Berlin, 1915 ; Claudie MARCEL-DUBOIS, *Les instruments de musique de l'Inde ancienne*, Paris, 1915. Un répertoire d'enregistrements phonographiques dans Alain DANIÉLOU : *Catalogue de la musique indienne... enregistrée*, UNESCO (1952).

Enfin, pour le **domaine perso-turco-arabe**, on consultera : AL FARABI, *Grand traité de la musique* (traduit par Rodolphe D'ERLANGER, Paris, 1930-1949), et il y a encore de précieux renseignements à tirer de : M. VILLOTEAU, De l'état actuel de l'art musical en Égypte (*Description de l'Égypte*, XIV, Paris, 1826). Plus près de nous : Jules ROUANNET, La musique arabe (v. *Encycl. Lavign.*, V). Le baron Rodolphe D'ERLANGER, *Mélodies tunisiennes* (Paris, 1937) ; Al. CHOTTIN, *Chants arabes d'Andalousie* (Paris, s. d.) ; Alexis CHOTTIN, *Corpus de Musique marocaine*, fasc. I, *Nouba d'Ofschâk* (Paris, 1931) ; Otto ABRAHAM, Erich M. VON HORNBOSTEL, Phonographierte tunesische Melodien (v. *Sammelbände* cités) ; Robert LACHMANN, Die Musik in den tunisischen Städten (v. *Archiv für Musikwissenschaft*, I, 1923) ; Alfred BERNER, *Studien zur arabischen Musik* (Leipzig, 1937) ; A. Z. IDELSOHN, Die Maqamen der arabischen Musik (v. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, XV, 1913) ; Henry George FARMER, *A history of Arabian Music*, Londres, 1929 ; J. P. N. LAND, Tonschriftversuche und Melodieproben ans dem muhammedanischen Mittelalter (*Sammelbände* cités).

Et, en outre : Otto ABRAHAM, Erich M. VON HORNBOSTEL, Phonographierte türkische Melodien (v. *Sammelbände* cités) ; E. BORREL, La musique turque (v. *La musique des origines à nos jours*, ouvrage

publié... sous la direction de Norbert DUFOURCQ, Paris, 1946, pp. 433-438); Raouf YEKTA, La musique turque (v. *Encycl. Lavign.*, V).

De même que : Victor ADVIELLE, *La musique chez les Persans en 1885* (Paris, 1885), M.-Cl. HUART, Musique persane (v. *Encycl. Lavign.*, V).



La musique populaire a d'abord attiré l'attention par certaine originalité ou en raison de son importance du point de vue patriotique, en tant que tradition « nationale ». C'est pour ces deux causes qu'en certains pays elle a été utilisée à dessein comme matière première, mélodique ou rythmique, de compositions savantes, ceux qui en usaient ainsi formant les « écoles nationales » bien connues. Scientifiquement parlant, les recherches, en ce domaine, ne présentent un intérêt que si elles sont entreprises à l'échelle mondiale et demeurent toujours rigoureusement comparatives. Plus encore que la musique savante exotique, la musique populaire doit intéresser le musicologue occidental : depuis ses origines, la création musicale européenne n'a cessé d'être rattachée par quelque lien au « grand chant de tous », et ni l'analyse des premières formes de notre polyphonie ni celle de la thématique des œuvres de nos classiques (telle la *VII*e *Symphonie* de BEETHOVEN, citée ici au hasard) ou des modernes qui tirent systématiquement la substance de leurs compositions du fonds populaire (tel Bartók) ne sauraient se passer de références au folklore. Certaine expérience de la musique dite primitive pourra seule, au surplus, éviter des fautes telles que le choix de mouvements erronés dans les *Suites* des maîtres du XVIIIe ou, dans la modernisation d'une composition ancienne, la figuration d'une pédale qui, manifestement, veut imiter le bourdon de la cornemuse, etc. C'est par défaut d'information, également, que certains peuvent encore déclarer la polyphonie une invention de l'Europe occidentale, alors qu'en Europe même (Grèce, Yougoslavie, Russie, Pays baltes, Portugal, etc.) — sans compter l'Afrique noire et la Polynésie — des formes nombreuses de musique à

plusieurs parties apportent à cette assertion un démenti formel.

Par opposition à la « musicologie comparée », dont les investigations visaient surtout, on l'a vu, la genèse et le lieu de naissance de notre art, une tendance récente s'efforce de constituer, à l'aide des traditions orales confrontées, étayées autant que faire se peut par les documents écrits, une discipline nouvelle : la protohistoire *(Frühgeschichte)* de la musique. C'est particulièrement par les travaux ci-après qu'on en prendra connaissance : Walter WIORA, *Die vergleichende Frühgeschichte der europäischen Musik als methodische Forschung* (Travaux du Congrès de la Société internationale de Musicologie, Bâle, 1949, pp. 212-222) ; ID., *Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern* (Bâle, 1949) ; ID., *Europäischer Volksgesang. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen* (Cologne, s. d.).

Une vision en quelque sorte prophétique les avait précédés à grande distance : Curt SACHS, Prolégomènes à une préhistoire musicale de l'Europe (*Revue de Musicologie*, février 1936).

Parmi les travaux récents sur la formation des échelles et leur évolution, on citera : Jacques CHAILLEY, *Formation et transformations du langage musical. Cours public de Sorbonne (1954-1955)*, I : *Intervalles et échelles* (Centre de Documentation universitaire, Paris, 1955) ; Constantin BRAILOIU, Sur une mélodie russe (v. *Musique russe*, II, Paris, 1953) ; ID., Un problème de tonalité (La métabole pentatonique) (v. *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicale offerts à Paul-Marie Masson*) (I, Paris, 1955).

Pour une orientation tout à fait générale sur les recherches ayant la musique populaire pour objet, on pourra se reporter à : Constantin BRAILOIU, Le folklore musical (v. *Musica aeterna*, II, Zurich, 1948), et, concernant les méthodes de travail pratique à : Constantin BRAILOIU, *Esquisse d'une méthode de folklore musical* (Paris, 1931).

Une bibliographie, même sommaire, étant, ici, impossible, on renverra, pour l'Europe (sauf le Portugal, l'Albanie, la Turquie et la Russie), au répertoire publié autrefois, en deux volumes, par l'Institut international de Coopération intellectuelle de la Société des

Nations : *Musique et chansons populaires* (Paris, 1934), *Folklore musical* (Paris, 1939).

Une bibliographie de la musique populaire indienne d'Amérique est contenue dans l'article de Charles Stanford SKILTON, American Indian Music (v. Oscar THOMSON, *The international Cyclopedia of music and musicians*, New York, 1946).

Pour les Noirs d'Afrique, nous possédons : Douglas W. WARLEY, *African native music : an annotated bibliography* (Londres, 1936), et pour les peuples allogènes de Russie : Ernst EMSHEIMER, Musikethnographische Bibliographie der nichtslavischen Völker in Russland (v. *Acta musicologica*, XV, 1944, pp. 34-63). On trouvera quantité de renseignements, tant sur la musique populaire que sur la musique savante exotique et celle de l'Antiquité, dans *Groves' Dictionary of Music and Musicians*, 5e éd., 1954 et l'encyclopédie allemande en cours de parution *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Une bibliographie comportant près de 2 000 titres dans Jaap KUNST, *Ethnomusicology*, La Haye, 1955.

Une « Collection universelle de musique populaire », établie par Constantin Brailoiu (40 disques), a été éditée par l'UNESCO.

Paris abrite trois importantes phonothèques : le Musée de la Parole ; le Département d'Ethnologie musicale du Musée de l'Homme ; le Département de la Musique du Musée Guimet.

Un centre d'études de philologie musicale, où une place importante est réservée à l'apport de musicologie ethnographique, est en cours de formation à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris.

Constantin BRAILOIU.

CHAPITRE V

ORGANOLOGIE PRIMITIVE

L'objet de l'organologie (ou science des instruments), les principes auxquels elle doit obéir et les données de diverses natures qu'elle utilise ont été définis succinctement dans : SCHAEFFNER, Les instruments de musique (cf. *La Musique des origines à nos jours*, Paris, Larousse, 1946). On retiendra en particulier qu'aucun type d'instrument, si rudimentaire soit-il, qu'aucun mode de production sonore, si bizarre paraisse-t-il, n'est négligeable. Il est toujours le signe d'un sentiment esthétique, ou d'une préoccupation autre qu'esthétique, principalement religieuse. La facture d'un instrument quelconque peut intéresser l'histoire des arts plastiques (c'est vrai de la majorité des instruments primitifs) ; elle est liée, en tous les cas, à différentes activités techniques (travail du bois, corderie, etc.) qui y trouvent parfois leur unique ou leur plus fin emploi (certaines matières n'ont guère d'autre utilisation, ou c'est sur leur travail délicat, sur leur rareté, que se fonde la valeur d'un instrument). La facture la moins évoluée est encore à même de révéler une intuition des lois acoustiques. Des instruments fabriqués par des populations dites primitives, ou dont on retrouve trace à des époques préhistoriques, supposent déjà quelque expérience du résonateur ou une connaissance des sons harmoniques. Il sera prudent d'admettre que l'on a largement pratiqué toute chose, et que rien ne se rencontre pas plus à son commencement qu'à titre exceptionnel.

Les inventions essentielles remontent vraisemblablement à une haute antiquité, puisque des lyres du IIIe millénaire avant J.-C. représentent un état avancé de la lutherie. La marge est grande pour tout ce que l'on a dû découvrir avant et combiner depuis. On ne s'étonnera pas de retrouver des traits de facture que l'on a d'abord considérés, pour notre propre civilisation, comme de simples fantaisies d'une époque : ainsi de la trompette curieusement repliée de la Renaissance italienne et qui est de forme identique à celle de l'Inde ; ainsi de la présence de cordes sympathiques sur des violes à la fois de l'Occident et de l'Orient. Sans doute n'y a-t-il pas lieu de voir partout des emprunts (la question reste posée pour l'anche libre de l'harmonium, que Fétis avait déjà rapprochée de celle des orgues à bouche chinoises) ; il se confirme cependant que l'instrument de musique, selon le mot du sociologue Marcel Mauss, est de tous les objets de culture matérielle celui qui a le plus voyagé, et le plus loin ; ce qui n'implique pas que le joueur et la musique de l'instrument aient à ce point pérégriné. Outre que l'on s'est livré, même en des temps reculés, à un véritable commerce d'instruments, ou de matières qui leur sont destinées, ceux-ci ont circulé pour des raisons diverses, aussi bien diplomatiques que magiques ou religieuses. Sur tous les continents se rencontrent aujourd'hui des contrefaçons d'instruments venus d'ailleurs (européens, arabes ou indiens chez les Noirs d'Afrique ; chinois chez les Noirs d'Amérique ; espagnols, arabes ou africains chez les Indiens d'Amérique) : cela donne la mesure de ce qui s'est produit à toute époque, et pour les moindres détails de facture (un instrument assemble le plus souvent des pièces trahissant des origines différentes). L'organologue peut ici contribuer à l'histoire générale des civilisations en faisant des rapprochements technologiques, auxquels le pur historien ne saurait songer, et en suggérant, sur la base d'une similitude certaine de forme, des relations possibles, directes ou indirectes, et de sens réversible, entre deux civilisations. C'est pour ce but ultime que l'organologie doit, sans prévention d'aucune nature, étudier tous les types d'instruments ; s'enquérir, autant qu'il se peut, de leurs procédés

de fabrication (nous savons de quel roseau spécial les Grecs anciens tiraient leurs anches d'*aulos* et auprès de quels étangs poussait ce roseau) ; relever tous les termes vernaculaires désignant les instruments et les moindres parties de ceux-ci (l'instrument à cordes le plus connu de Madagascar, la *valiha*, a son nom emprunté directement au sanscrit ; *tibia* et *timbale* ont d'abord désigné des instruments de musique, *guimbarde* une danse populaire ; *cloche*, d'origine celte, s'est substitué à des noms latins dont l'un s'est conservé dans *tocsin*) ; établir, par les moyens les plus détournés, l'aire de diffusion de chaque instrument, sa chronologie, et surtout les usages auxquels il est affecté (s'il est instrument d'homme ou de femme, réservé à un culte, à une institution, joué ou interdit dans telle ou telle circonstance, etc.). Sous aucun prétexte ne doit être rejeté un instrument, une information sur lui ; nous ne pouvons prévoir à quel titre, dans quel domaine de la science, à défaut de l'histoire de la musique, il sera considéré.

Les premiers organographes ont marqué un égal intérêt à des instruments de leur époque et à ceux, populaires, exotiques ou anciens, dont ils ont eu connaissance : on consulte toujours avec profit Michel PRAETORIUS, *Syntagma*, II (1618, rééd. par Eitner, 1884), et Marin MERSENNE, *Harmonie universelle* (1636-37).

Les problèmes relatifs à l'acoustique particulière des instruments de musique sont exposés dans : H. BOUASSE, *Cordes et membranes* (Paris, Delagrave, 1926), *Verges et plaques, cloches et carillons* (1927), *Tuyaux et résonateurs* (1929), *Instruments à vent* (2 vol., 1929-30). On y trouvera, ainsi qu'en des traités de facture anciens ou modernes, ou dans des méthodes d'instrument, les termes spéciaux employés par les luthiers et autres facteurs. Pour la terminologie générale, valable pour l'ensemble des instruments en usage à travers le monde et désignant leurs différents types, l'on se référera toujours à la nomenclature établie en allemand par E. M. HORNBOSTEL et Curt SACHS (depuis leur Systematik der Musikinstrumente, *Zeitschrift für Ethnologie*, 1914), adaptée en anglais par ces mêmes auteurs, et en français

par SACHS et SCHAEFFNER (cf. leurs divers travaux). Par exemple, l'on se gardera d'appeler « guitare » n'importe quel instrument à cordes pincées et l'on réservera le terme de tambourin au long tambour cylindrique de Provence ou à tout instrument similaire. On se méfiera de la terminologie fautive dont se servent encore les meilleurs hellénistes et latinistes dans leurs traductions : ainsi *aulos* et *tibia* ne sont point des flûtes, mais des instruments à anches ; la « cithare » grecque doit quand même être classée parmi les lyres. On observera que, dans toutes les civilisations, des instruments de formes totalement différentes ont porté un nom identique, cela sans raison ou, au contraire, pour des motifs qui méritent d'être élucidés.

Deux ouvrages généraux traitent des problèmes concernant l'organologie primitive (forme et évolution des différents types d'instruments, fonctions de ceux-ci dans les diverses sociétés, etc.) : SACHS, *Geist und Werden der Musikinstrumente* (Berlin, Reimer, 1929) ; SCHAEFFNER, *Origine des instruments de musique* (Paris, Payot, 1936) ; tous deux renferment une abondante bibliographie, qui est à compléter d'après SACHS, *The history of musical instruments* (New York, Norton, 1940) ou par des bibliographies plus spécialisées. Pour les instruments européens, artistiques comme populaires, on aura d'abord recours à SACHS, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* (2e éd., Leipzig, Breitkopf, 1930).

Les premiers travaux systématiques sur les instruments des musiques populaires d'Europe et des musiques savantes ou populaires des autres continents ont porté sur les collections conservées dans des musées. Ce sont des catalogues, d'autant plus précieux à consulter que ces collections réunissent des objets de même origine et qu'elles sont étudiées du point de vue à la fois technologique, historique et musicologique. En premier lieu : les collections égyptiennes de Berlin (SACHS, *Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*, Berlin, Curtius, 1921) et du Caire (H. HICKMANN, Catalogue général des antiquités égyptiennes du Caire..., *Instruments de musique*, Le Caire, Institut français d'Archéologie orientale, 1949) ; les instruments

africains du Musée d'ethnographie de Berlin (ANKERMANN, Die afrikanischen Musikinstrumente, *Ethnologisches Notizblatt*, t. III, 1901), du Musée du Congo belge (O. BOONE, *Les xylophones du Congo belge*, Tervuren, 1936, et *Les tambours du Congo belge et du Ruanda-Urundi*, *ibid.*, 1951), du Musée de l'Ouganda (M. TROWELL et K. P. WACHSMANN, *Tribalcrafts of Uganda*, Oxford University Press, 1953), et du Musée de l'Homme (SACHS, *Les instruments de musique de Madagascar*, Paris, Inst. d'Ethnologie, 1938) ; les instruments indiens d'Amérique du Sud, principalement au Musée de Goeteborg (K. G. IZIKOWITZ, *Musical and other sound instruments of the South American Indians*, Goeteborg, Elander, 1935), etc.

Dans ce cadre entrent également des monographies d'instrument, ou de type d'instrument, telles que celles de H. BALFOUR sur l'arc musical (1899), sur le tambour à friction (1907) et sur les appareils déformant la voix (1948), de SACHS sur la guimbarde (1917) ou de T. NORLIND sur la famille des cithares (1936). — Une monographie est à signaler, tant pour ses dimensions considérables que pour le caractère particulier de l'instrument, le tambour lapon, qui est instrument magique, surtout de divination, et comporte, de ce fait, une multiplicité de peintures représentant des systèmes du monde : E. MANKER, Die lappische Zaubertrommel, *Acta lapponica*, I et VI, 1938 et 1950.

Des travaux plus purement archéologiques concernent soit des instruments que des fouilles ont mis à jour et dont on ne sait rien, sinon l'âge approximatif des sites où ils furent découverts (ce qui est le cas des instruments paléolithiques ou néolithiques : O. SEEWALD, *Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas*, Vienne, Schroll, 1934), soit des scènes de musique figurées sur des monuments qui, étant datés avec une relative précision, aident à déterminer la chronologie et l'évolution de chaque instrument (Cl. MARCEL-DUBOIS, *Les instruments de musique de l'Inde ancienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1941).

Précédés par les voyageurs ou les ethnographes qui décrivirent,

avec plus ou moins d'exactitude, les manifestations musicales chez divers peuples, des musicologues ont étudié sur place les instruments, les ont inventoriés de façon plus exhaustive que ne le permettent les collections des musées, ont enquêté sur leur fabrication, sur leurs différents emplois, sur la situation des exécutants, etc. Les types d'instruments et la manière dont ils sont répartis entre les membres d'une société peuvent apporter des éclaircissements sur la structure et l'histoire de cette société ; d'autre part, grâce à l'observation directe, l'on saisit, durant l'exécution, des détails techniques que les enregistrements eux-mêmes ne laisseraient pas percevoir. Sur l'Afrique australe : P. R. KIRBY, *The musical instruments of the native races of South Africa* (Oxford University Press, 1934) ; sur la Haute-Guinée française : SCHAEFFNER, *Les Kissi : une société noire et ses instruments de musique* (Paris, Hermann, 1951) ; sur l'Indonésie : W. KAUDERN, *Musical instruments in Celebes* (Goeteborg, Elander, 1927) ; J. KUNST, *Music in Nias* (Leyde, Brill, 1939), *Music in Flores* (*ibid.*, 1942), *Music in Java* (2 vol., La Haye, Nijhoff, 1949) ; etc.

Des enregistrements de musique instrumentale ont été réalisés dans de bonnes conditions scientifiques, aucune discographie satisfaisante n'en a été publiée. On en trouvera un certain nombre dans les collections établies par l'Université de Paris (Exposition coloniale de 1931), par la Bibliothèque du Congrès à Washington, par le Musée de l'Homme, par les Archives internationales de musique populaire (Musée d'Ethnographie de Genève et UNESCO), ainsi que par des firmes commerciales : Parlophone, Columbia, Contrepoint, Africa Vox, Ducretet-Thomson, Ethnic folkways library (New York), etc.

La mesure des intervalles entre les sons émis par les instruments a fait l'objet d'études, mais dont la base ou les hypothèses sont discutées. Sur les procédés de mesure, voir KUNST, *Musicologica* (Amsterdam, Indisch Instituut, 1950), qui contient en outre un bref historique de l'ethnomusicologie.

André SCHAEFFNER.

CHAPITRE VI

L'ANTIQUITÉ ORIENTALE

(Sumer et Chaldée, Syrie, pays des Hittites Palestine, Égypte, Égée)

Pendant tout le Moyen Age et au cours de la Renaissance, les historiens de la musique estimant qu'ils se rattachaient directement à l'art gréco-romain par l'intermédiaire de Boèce, de Martianus Capella et d'Isidore de Séville, ne se préoccupèrent de l'Orient asiatique qu'en ce qui concerne la Palestine, foyer de la religion chrétienne.

Les découvertes archéologiques des derniers siècles, le déchiffrement des cunéiformes et des hiéroglyphes, ont orienté les études musicologiques vers l'Égypte d'une part et de l'autre vers le Moyen-Orient jusqu'aux limites de l'Inde.

Les régions sur lesquelles nous sommes maintenant assez bien renseignés pour y découvrir les germes ou les prototypes des principes, des formes ou des instruments de musique actuels sont les suivantes : Suméro-Chaldée, Babylonie, Assyrie ; pays des Hittites ; Syrie, Phénicie et Palestine ; Égypte ; Crète et ensemble égéen.

Les limites chronologiques de cette histoire sont antérieures à 3000 A. C. pour la Mésopotamie et l'Égypte, et descendent jusqu'aux sectes juives, chrétiennes ou parachrétiennes des IIe et IIIe siècles de notre ère (Thérapeutes, Esséniens, Manichéens, Mandéens, Gnostiques, etc.)qui forment une transition entre l'Antiquité

orientale et hellénisée d'une part, le haut Moyen Age d'autre part, où l'on voit apparaître les Coptes et Byzance.

Il s'en faut d'ailleurs que ces régions et ces époques aient été indépendantes les unes des autres.

Les véhicules des échanges entre les domaines considérés sont, comme partout, le commerce, les expéditions militaires et maritimes, tandis que les emprunts internationaux se révèlent dans les productions industrielles et artistiques, dans les religions et les pratiques magiques.



Parmi les ouvrages qui traitent de ces généralités, on pourra consulter : A. PARROT, *Archéologie mésopotamienne* (2 vol., 1946 et 1953), qui comporte une bibliographie (par chapitres) abondante et très spécialisée, ainsi que des notes. Dr CONTENAU, *Manuel d'archéologie orientale* (sans préjudice de monographies touchant des points particuliers). VERCOUTTER, *Essai sur les relations entre Égyptiens et Préhellènes* (1954) (bibliog. par chap.). On se reportera avec fruit aux grandes collections historiques, mais aussi au Ier tome de l'*Histoire générale des civilisations : L'Orient et la Grèce antique* (par A. AYMARD et J. AUBOYER) (P. U. F., 1953). Les ouvrages traitant de régions déterminées et comportant l'histoire de leurs réciproques relations seront cités plus loin.



I. — Mésopotamie (Sumer, Chaldée, Babylone, Assyrie)

Nos sources d'information sont d'ordre archéologique ; l'iconographie y tient une grande place et beaucoup des renseignements dont nous disposons proviennent des bas-reliefs.

D'autre part, les textes extraits des milliers de briques inscrites font assez souvent allusion au chant et aux instruments (rituels religieux).

Enfin la découverte dans plusieurs tombes, d'instruments de

musique relativement bien conservés suggère la forme, très approximative des échelles employées et de l'étendue de certains de ces instruments.

La Mésopotamie (DE DELAPORTE) fournit des notions de départ et une bibliographie à partir desquelles on peut aborder ces études. Les textes bibliques si souvent exploités donnent quelques indications.

Les éléments de l'**écriture musicale** ne nous sont connus que par les hypothèses formulées en 1937 par GALPIN à propos d'un fragment cunéiforme (K. SACHS a renoncé à ses propres suppositions); vers 1500 A. C. on aurait usé dans cette région d'une échelle d'*ut* 1 à *si* 3, avec le *fa* dièse, correspondant d'ailleurs (comme nombre de degrés) à la harpe à 21 cordes qu'on rencontre sur un bas-relief babylonien et aussi en Égypte. D'autre part, certaines flûtes découvertes à Ur et reproduites, donnaient essentiellement les cinq notes *ut* 3-*ré-mi-fa* d.-*sol*, et à l'aigu, les notes *sol* 4-*la-si*. Les intervalles principaux auraient donc été, en *valeurs approchées*, le ton et le demi-ton.

Les **rythmes** nous échappent; ils étaient peut-être engendrés par le rythme verbal et soutenus en certains cas par la harpe (ou la percussion). Ces hypothèses qui pourraient conduire à des certitudes sont exposées dans un ouvrage désormais fondamental : GALPIN, *The music of the Sumerian and their immediat succesors, the Babylonians and Assyrians* (1937). (Pour le rythme verbal : SIEVERS, *Beitrage zur babylonischen Metrik*, et : EHELOLF, *Ein Wortfolge-prinzip, in assyrisch-babylonischen Texte* (1916).)

Nous sommes un peu mieux renseignés sur les **types de musique chantée** qui formaient le fond du répertoire religieux ou magique des suméro-babyloniens. On pourrait les répartir en Hymnes, Psaumes, Litanies, Lamentations, Incantations, ainsi baptisées d'après les structures actuelles auxquelles ils correspondent à peu près. Les quatre premiers sont essentiellement religieux, la dernière est magique, mais « étroitement liée » à la religion (DHORME, p. 211).

La lyrique reposant apparemment sur l'accentuation, l'hymne peut être une longue strophe ou une suite de strophes dont les

lignes (vers) comportent à peu près le même nombre d'accents. L'*Histoire de la création de l'homme* (prétendue notée, V. ci-dessus), qualifiée soit de poème (Galpin, Dhorme) soit d'hymne (Sachs) était accompagnée d'un instrument. EBELING a publié un *Catalogue d'hymnes d'Assur* (1923). De son côté, LANGDOM a transcrit en anglais des *Psaumes sumériens* (et babyloniens) en 1909 et 1919. Tel psaume comporte des *versets* dont certains sont suivis de véritables *refrains*, révélant la participation du public à ces chants rituels (cf. Langdom). Lorsque le verset est stéréotypé et la *réponse* variable, on atteint la forme litanique, l'une des plus anciennes et la plus tenace puisque nous la retrouvons dans le Psaume hébraïque 135, puis dans les premières formes lyriques chrétiennes. Les *Lamentations* confiées au *Kalu* (= chantre) pouvaient être psalmodiées au son des instruments dans des circonstances tristes, funèbres ou simplement dangereuses. Les *incantations* appartenaient à la partie magique des cérémonies religieuses, mais se chantaient (ou se récitaient) dans différentes circonstances de la vie quotidienne, en particulier comme agents thérapeutiques et parfois au son d'un instrument (THUREAU-DANGIN, *Rituels*, p. 15).

Dans les temples babyloniens, la plupart de ces textes étaient rédigés en *sumérien* et leur exécution confiée à des spécialistes : chantres, lamentateurs, psalmistes, incantateurs, assistés de devins, eunuques, joueurs de flûtes (fêtes d'Ishtar) et même de prêtresses et de chanteuses, souvent à la fois, tisseuses et prostituées sacrées (1).

Le chant antiphonique par deux chœurs de femmes est attesté par un texte du III[e] millénaire.

On lira avec intérêt tout ce qui concerne la lyrique religieuse dans : *Les religions de Babylonie et d'Assyrie* par Ed. DHORME (notes détaillées et bibliographie critique récente), particulièrement pp. 203 et ss. LANGDOM, outre les ouvrages cités : *Sumerian liturgical texte*. THUREAU-

(1) Dans telle circonstance, nous avons les noms de dix tisseuses formant un chœur de chanteuses sous la direction du maître tisserand, pour une cérémonie religieuse.

DANGIN, *Rituels accadiens* (litanies, lamentations, incantations), 1921. WOOLEY, *Les Sumériens* (Hymnes, litanies avant 2278 A. C. et Lamentations). Fr. MARTIN, *Textes religieux assyriens et babyloniens*, 1900 (Litanies, incantations). FOSSEY, *La magie assyrienne*, 1902; *Nouveaux textes magiques*, 1904. DELAPORTE, *ouv. cit.* PENCHES, *Texte (musique rituelle assyro-chaldéenne)*. MACHABEY, Origines asiatiques de la litanie chrétienne (*Rassegna musicale*, 1952); ID., *Musique et médecine*, 1952, etc. On relèvera dans ces travaux quelques passages relatifs à la **danse** rituelle, révélée à Suze (peinture de vase vers 3000 A. C.), à Chagar-Bazar : danse de prêtres à têtes d'oiseaux (vers 4000), à Ur, vers 2700 A. C., etc.

Les **instruments** qui nous étaient connus surtout par des bas-reliefs, le sont depuis 30 ou 40 ans, par de nouveaux documents et par des instruments ou fragments d'instruments découverts dans les tombes sumériennes d'Ur, dans celles de Babylone, Nippur, etc. qui s'échelonnent de 3200 à 700 A. C. Les instruments à clavier et à archet font totalement défaut, mais les harpes sont très nombreuses, de modèles assez différents, montées de 5 à 21 cordes, et parfois jouées horizontalement. La célèbre harpe trouvée dans la tombe de la reine Shubad (2700, peut-être 3000 A. C.) comportait onze cordes (cf. Woolley et autres). Cet instrument peut accompagner le chant ou la danse.

La lyre se rencontre dès le IIIe millénaire ; l'une d'elles à Ur est montée de 8 cordes (2700 A. C.).

Sont encore représentés le psaltérion (800 A. C.) et déjà le luth à long manche à 2 ou 3 cordes et plus (dès le IIe millénaire au moins, DELAPORTE, *op. cit.*, p. 11).

Vestiges importants de flûtes longues (0,96 et 0,91) et d'aulos doubles courts (0,27). La trompette d'argent ou de bronze pouvait mesurer 50 à 60 cm.

Des instruments secondaires comme le sifflet à deux trous, les cloches, etc. complètent ces catégories.

Les percussions sont dominées par le balag (sorte de grand

tympanon) et le lilissu (timbale), instrument magique et consacré dès sa fabrication par tout un rituel. Le sistre, le tambour et le tambourin, les cymbales accompagnaient les cérémonies religieuses ou magiques, ou rythmaient les processions.

N. B. — Des indications circonstanciées se trouvent dans GALPIN *(op. cit.)* et d'assez nombreuses figures dans l'*Encyclopédie mus.* de LAVIGNAC, t. I, à consulter pour tout l'Orient. (P. 52, fig. 105, il s'agit d'une sangle pour le plectre et non d'un archet.) V. aussi *Album musical* de KINSKY ; et *La musique des origines à nos jours* (Larousse) et d'une façon générale les ouvrages traitant de l'art suméro-chaldéen.

Outre les participations religieuses ou magiques de la musique, la survivance de quelques textes lyriques et surtout de la représentation de scènes de danses non rituelles laissent deviner un art populaire. Quant à la diffusion de cette musique, elle s'était opérée dans tout le Proche Orient, et tout d'abord au N.-O., chez les Hittites.

HITTITES

A la suite des Proto-Hittites ils occupèrent à partir de 2000 environ la boucle du fleuve Halys et la débordèrent bientôt pour se répandre à l'ouest de l'Euphrate, dans la Cappadoce, et descendre jusqu'au sud d'Alep.

Conquérants, ils tiennent Babylone vers 1800 A. C., mais on les retrouve chez eux en possession des éléments culturels sumériens, l'écriture en particulier ; des Rituels nous renseignent sur la pratique du culte, bien exposée par G. FURLANI dans : *Le religioni degli Hittiti* (1936) (v. aussi : JEAN, *La religion sumérienne*) et avec moins de détails dans l'étude générale de DELAPORTE, *Les Hittites* (1936), peu riche malheureusement en indications musicales. Celles-ci se trouvent relevées et exposées dans : *La musique des H.* (A. MACHABEY, t. à. p., ou *Revue de musicologie*, 1944) avec énumération des sources essentielles (HROZNY, CONTENAU, FRIEDRICH, SOMMER) tandis que l'iconographie se rencontre dans KINSKY *(op. cit.)*, WEBER (Taboule) :

L'art hittite. POTTIER, *L'art hittite*. CONTENAU, *Manuel*, etc., et même, quoique déjà dépassé : PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'art...*, t. IV, *pass.*

On y verra que la plupart des instruments babyloniens se retrouvent chez les H. en particulier le *balag* et le luth à long manche, ainsi que les grandes processions avec chanteurs et joueurs d'instruments (à Kargemisch, Euyuk) ; on apprend aussi que, lors d'un traité avec le roi d'Assyrie, celui des Hittites lui abandonne un butin considérable dont dix jeunes filles musiciennes.

Les H. qui furent « le centre politique du monde oriental » au XIVe-XIIIe siècles A. C. ont fait l'objet de très nombreuses études à partir de 1920 environ ; les seuls *Éléments de bibliographie hittite* du Dr CONTENAU nécessitaient déjà deux vol. vers 1922. On en découvrira une partie dans les ouvrages cités précédemment et dans *La religion des Hittites* de R. DUSSAUD (coll. « Mana », II, 343). Leur influence s'étendit non seulement dans le Proche-Orient et en Égypte, mais jusque chez les Étrusques.

PHÉNICIENS-PALESTINIENS

Si l'on met à part, provisoirement, les textes bibliques, on constate que les travaux archéologiques ne nous apportent que peu de renseignements sur cette région occidentale de la Syrie.

Les éléments musicaux se glanent çà et là dans de nombreux ouvrages qui sont consacrés à ces peuples et surtout dans : R. DUSSAUD, *Topographie historique de la Syrie antique et médiévale* (1927, planches). ID., *Découvertes de Ras-Shamara* (1941). Dr CONTENAU, La civilisation phénicienne (1939), art. de la revue *Syria* (divers). MACALISTER, *Excavation of Gezer* [statuettes avec tympanons : Astarté, Magna Mater (v. 1400) ; Pleureuses (lamentatrices), à Byblos, XIIIe siècle A. C. Médaille avec sistre] et dans l'importante bibliographie réservée à *La Phénicie*, in « Mana », II, 369 ss. (DUSSAUD). Le *De Dea Syria* de LUCIEN peut être encore consulté (trad. franç.).

Quant aux textes bibliques, ils ont déjà donné lieu à des dépouille-

ments trop nombreux pour être seulement énumérés ; on se souviendra : 1° Que le chant religieux et profane y tient une place importante ; 2° Que la danse y est très souvent associée ; 3° Que plusieurs instruments y sont désignés et ont été en général identifiés ; 4° Que les psaumes chantés au temple, analogues aux psaumes babyloniens, ont passé dans les religions chrétiennes ; 5° Que non seulement les prêtres, mais les inspirés (prophètes), les devins et les magiciens se servaient de formules incantatoires. La vertu curative de la harpe de David a été rappelée par tout le Moyen Age et jusqu'à nos jours.

On prendra une vue générale des sources dans la monographie de A. Lods, *Israël des origines au milieu du VIIIe siècle* (éd. 1949) où les renseignements musicaux sont amorcés (v. pp. 234, 236, 251, 259 (lamentation) ; 271, 316 (acclamation et danse), etc. avec références bibliques). Pour la lyrique : Causse, *Les plus anciens chants de la Bible* (1926) ; Dhorme, *La poésie biblique* (1931) et *La religion des Hébreux nomades*. Les deux ouvrages de A. Z. Idelssohn, *Jewish Music* (N. Y., 1929) et *Hebraish-orientalisher Liederschatz* (Leip., 1914) sont riches de renseignements ; l'opuscule de Vigouroux, *Les instruments de musique dans la Bible* (1902) peut encore être consulté ainsi que l'art. (Mus. Hébr.) de l'*Encyclop.* de Lavignac (figures et noms d'instruments), et avant tout, l'*Encyclopédie juive* (en anglais) (art. divers), ainsi que le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* (art. Psaume, Hymne, etc.). Les *Aperçus préliminaires sur les mss. de la Mer Morte* (Dupont-Sommer, 1950) contiennent un texte relatif à la trompette militaire (signaux).

Parmi les sectes juives, les Thérapeutes de Philon d'Alexandrie laissent des indications assez importantes sur leur lyrique. Les principaux ouvrages de cet auteur ont été traduits en fr. dès le XVIIe siècle (s'y reporter) (v. aussi Josèphe, *Antiq. juiv.*) ; l'étude relativement récente des Manichéens, considérés comme des parachrétiens, révèle une activité musicale considérable et une technique vocale dont certaines particularités ont peut-être eu des répercussions sur le chant liturgique byzantin (v. Le Hir, *Études bibliques* (1875) (ryth-

mique) ; MACHABEY, *La Cantillation manichéenne* (1955) (bibliog.). Enfin les Gnostiques ont agi en laissant, comme Bardesane, des formes et même des mélodies religieuses — ou encore des fragments magiques notés ; cette époque de transition est étudiée avec bibliog. par Th. GÉROLD, *Les Pères de l'Église et la musique* (ex. notés). V. aussi le *D. A. C.* cité plus haut ; et surtout : PUECH, *Le manichéisme* (1949) avec notes critiques et importante bibliog. ; ALFARIC, *Les écritures manichéennes* (1918), ainsi que les études encore très valables de RUELLE et de S. REINACH (Papyrus gnostiques).

ÉGYPTE

Il nous faut revenir en arrière pour aborder la très ancienne civilisation égyptienne, abondante en figurations, textes et vestiges musicaux.

Ici encore la bibliographie est si considérable que nous citerons seulement ceux des ouvrages qui comportent eux-mêmes d'importantes bibliographies.

Sans entrer dans les discussions chronologiques (v. pour les généralités, MORET, *Le Nil...*), disons que l'ère historique se place vers 3300 A. C. mais que la préhistoire nous transmet déjà des scènes de danse et par inférence, de musique (v. FLINDERS PETRIE, *Prehistoric Egypt* (1920), et *Royal Tombs of the first dynasty* (env. 3300 A. C.) ; v. aussi, CAPART, *Les débuts de l'art en Égypte* (1901). Les plus anciennes pyramides (env. 2900-2530 A. C., IV à VIe dyn.) conservent des figurations de chanteurs, d'instrumentistes et de danseurs reproduits dans les *Denkmäler* (1841-1859) de LIPSIUS, difficilement accessibles, mais repris en plus petit format par ERMAN, *Aegypten und Aegypt* (1923). Les deux derniers ouvrages de MONTET, *La vie quotidienne en Egypte* (1946) et *Scènes de la vie privée dans les tombeaux égyptiens de l'Ancien Empire* (1925), renferment des renseignements précis sur la vie musicale de ces époques.

Des recueils de textes — lyriques en particulier — ont été publiés

par Max MÜLLER, *Die Liebespoesie der alter Egypter* (1899); par ERMAN, *Die Literatur der Egypter*; MASPERO, *Contes populaires de l'ancienne Égypte*; CAPART, *Thèbes* (18e dyn.); MORET, *Rituel du culte divin en Égypte*, etc.

Nous avons quelques aperçus des échelles et des intervalles mélodiques des Égyptiens grâce à l'étude minutieuse des flûtes (ou hautbois) retrouvées au cours des fouilles et reconstituées par Loret ou par d'autres archéologues; Loret a ainsi obtenu, plutôt que des gammes, des fragments mélodiques variant avec la façon dont on utilisait l'instrument ou avec l'embouchure qu'on lui appliquait : *mi* 2-*fa-sol-si*, ou *fa* 2-*fa* d.-*la* d.-*do* 3, ou *do* 4 à *si* 4 en passant par tous les degrés chromatiques (cf. *L'Encyc. de la mus.*, t. I, p. 1 et suiv., figures et tableaux, et renvoi à d'autres ouvrages).

La trompette a été étudiée par M. HICKMANN, *La tr. dans l'ancienne Égypte*.

L'hydraule de l'époque hellénistique pouvait donner une échelle grecque atteignant 18 degrés, vraisemblablement selon des modes courants.

Les instruments à cordes ne fournissent pas de renseignements; les harpes antérieures au Nouvel Empire (env. 1500) n'ont généralement que 7 cordes (Loret) dont nous ignorons l'échelonnement; plus tard les cordes se multiplient et lorsque le trigone asiatique de 21 ou 22 cordes pénètre en Eg. on peut seulement supposer qu'il correspond à une échelle étendue.

Les rythmes lyriques ou chorégraphiques nous sont inconnus. Ils étaient marqués par de nombreux modèles d'instruments à percussion et par le frappement des mains (v. Lepsius, Ermann, etc.).

Il ne nous reste aucune notation musicale égyptienne et nous ne connaissons les formes lyriques que par leur substrat verbal quand il a pu être traduit. On y reconnaît des *Hymnes* constitués par des laisses plutôt que par des couplets ou strophes; dans certains cas la présence d'un instrument accompagnateur (harpe ou flûte) est spécifiée (d'après Hérodote, ERMAN, *La religion des Égyptiens*); certains de ces chants

étaient divisés en versets « de deux ou trois lignes » (MASPERO, *Pyramide de Sequarra*, pp. 32, 40, 70, etc.) ; mais la *litanie* est la forme la plus caractéristique et peut-être la plus ancienne (NAVILLE, *La litanie du soleil*, 1875 (traduction anglaise) ; CAPART, *Thèbes*).

Le texte des chants, probablement en vers courts, était parfois gravé en face des joueurs de harpe [souvent seuls les premiers mots ou le titre étaient indiqués ; les harpistes (ou les chanteurs) savaient de quoi il était question] (Montet) ; plusieurs chants d'amour sont accompagnés par la harpe (MORET, Max MÜLLER, *op. cit.* ; H. CRAPOW a signalé un chant strophique, *Aegyptischer Texte*, n° 31). De brèves formules étudiées par Maspero (v. ci-dessus) lui paraissent être des chants magiques de charmeurs de serpents. Capart pense qu'il existait aussi des *complaintes* avec harpe.

Des hymnes processionnels étaient rythmés par le sistre *(id.)* et *dansés* (MONTET, *La vie quotidienne*, etc.).

Nous connaissons les principales attitudes des danseurs, et même le titre, le sujet, de certaines danses (MONTET, *op. cit.*), mais ne pouvons en saisir la succession exacte (NEWSBERRY, *Beni-Hassan*, env. 2130 A. C.).

Nous avons été amenés plus haut à fournir quelques renseignements sur des instruments de l'ancienne Égypte ; les harpes pouvaient être montées de 4 et même de 3 cordes, mais en compter 21 ; le luth à long manche et petite caisse de résonance, qui accompagnait parfois les danses, était de 2 ou 3 cordes et se jouait avec le plectre ou avec le doigt ; la lyre asymétrique ou symétrique qui rappelle la lyre sumérienne peut avoir de 6 à 10 cordes. En dehors des flûtes, hautbois et trompettes, les « nays » sont des flûtes d'assez fort diamètre dans lesquelles en soufflait comme dans une clé (long. 0,39 à 0,90 et plus, 6 à 8 trous). Les hautbois sont tantôt simples, tantôt doubles ; certains tubes retrouvés peuvent être interprétés comme des clarinettes (anches simples) ; leur longueur variait de 17 à 45 cm, le nombre des trous latéraux de 2 à 7. Les instruments doubles (clarinettes) comportent 4 à 5 trous sur chaque tube.

Les instruments de la famille du cor semblent appartenir à la basse époque (gréco-romaine).

Les percussions très nombreuses, comprennent les « planchettes entrechoquées », les castagnettes, les cymbales (diam. env. 15 à 5 cm) et crotales ; les cloches et clochettes, des hochets et surtout le *sistre*, instrument national (religieux) très varié de forme ; le tambour long (cylindrique ou ovoïde) et le tambourin complétaient ce groupe.

Ces instruments sont figurés systématiquement dans les catalogues de musées et en particulier : *Catalogue des instruments de musique* (Le Caire) dressé par M. HICKMANN (1949) (nombreuses planches et notices).

Touchant les rapports de l'Égypte avec les peuples voisins on notera que la petite cithare quadrangulaire est d'importation syrienne (vers 2200 A. C.) ; le hautbois double n'apparut que vers 2000 ; l'aulos double à *tubes divergents*, venait de Mésopotamie, vers 1600 ; le grand trigone (21 cordes) est originaire de Babylone.

La musique était de toutes les circonstances religieuses ou profanes, de la naissance à la mort (et même après) ; les cérémonies, les fêtes populaires, même les plus débridées (Boubastis), avaient une nuance religieuse ; les femmes occupaient dans l'exercice du culte un rôle important comme chanteuses et musiciennes (J. VANDIER, *La religion égyptienne*, 1944, tr. nombreuses références bibliographiques).

La période hellénistique — avec l'hydraule (orgue) de Ctésibios — servit de transition entre la culture africaine et le monde occidental.

(Pour les généralités d'ordre scientifique dans l'antiquité assyro-babylonienne et égyptienne, on pourra parcourir : Abel REY, *La science orientale avant les Grecs* (1942). Consulter : SCHAEFFNER, *Origines des instruments de musique*, et pour l'art : VANDIER, *Manuel d'archéologie égyptienne* (1952, 2 vol. parus.)

ÉGÉE

C'est seulement depuis un demi-siècle environ que la civilisation égéenne a été exhumée du sol crétois, mais on peut en mesurer déjà l'influence dans tout le bassin méditerranéen et la longue descendance en Grèce, son héritière immédiate.

Le fait que nous ne savons pas encore lire l'écriture crétoise réduit nos sources directes à l'iconographie (1). Celle-ci nous révèle le rôle prépondérant de la danse et par conséquent de la musique dans les manifestations religieuses ou profanes ; le chant choral accompagné du sistre (égyptien) peut entraîner le « Retour des moissonneurs » ; la lyre à sept cordes — minutieusement dessinées sur le sarcophage d'Hagia Triada — accompagne une marche rituelle, et le double aulos à tubes inégaux et à 8 trous au moins se fait entendre pendant le sacrifice (env. 1600 A. C.) ; des statuettes représentent des joueurs de flûtes ou des danseuses ; on a retrouvé dans les tombeaux des cymbales et des trompettes ; une femme souffle dans une énorme conque (la *buccina* des Romains) ; l'alphabet crétois, comme ceux des Égyptiens et des Sumériens, comporte la lyre (à 3 ou 5 cordes) ; les instruments des Grecs d'Homère, le nom de certaines danses (le geranos) et de certains chants (péan) viennent en partie du monde crétois.

G. GLOTZ qui a étudié *La civilisation égéenne* a eu le mérite, exceptionnel chez les archéologues, de s'occuper de sa musique (surtout chap. II, IV, VI, VII) (éd. revue en 1952, bibliog.). Pour la musique et la danse dans la vie religieuse : Ch. PICARD, *Les religions préhelléniques*, 1948, bourré de notes et de bibliog. (« Les danses étaient l'élément essentiel de l'action pieuse », p. 192). Iconographie : J. CHARBONNEAUX, *L'art égéen*, 1929, 64 pl. Il faudra encore se reporter aux travaux du découvreur : Sir EVANS et particulièrement : *The*

(1) De récents travaux ont permis cependant de lire l'écriture n° 3 (syllabique) des Crétois (env. 1500 A. C.) et d'identifier des textes qui sont déjà en grec (contrairement aux hypothèses antérieures).

Palace of Minos at Knossos (1921-1928). Plus récent : PENDLEBURY, *The Archeology of Crete* (1939).

La Crète apparaissant à la fois comme un centre de convergence et de rayonnement de tout l'Orient antique fermera la liste des indications de départ en vue d'études plus détaillées (1).

Armand MACHABEY.

(1) Études d'ensemble de la musique en ancien et Proche-Orient : FÉTIS, *Histoire de la musique* qui s'appuie sur VILLOTEAU : *Description de l'Égypte*, t. XIV, 1812 *(De l'état actuel de la musique en Égypte)*. Plus récemment : COMBARIEU, *Histoire de la Musique*, t. I. GÉROLD, *La musique des origines à la fin du XVI*e *siècle* (quelques pages). En allemand les *Manuels* de ADLER et de BÜCKEN (illust.). En collaboration : *La musique des origines à nos jours* (ill.), Larousse.

CHAPITRE VII

L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

Avec la musique **grecque** antique commence l'histoire de la musique occidentale ; de la Grèce, on ne peut séparer Rome dont la civilisation, tardivement développée, a été absorbée dans le rayonnement de l'hellénisme : théorie et pratique de la musique sont en pays latin, à quelques nuances près, identiques à ce qu'elles sont, à la même époque, dans l'Orient grec.

Comme **initiation générale** on pourra lire successivement l'Introduction de J. F. MOUNTFORD au livre de K. SCHLESINGER, *The Greek aulos*, Londres, 1938, pp. XV-XXVII, l'article de R. P. WINNINGTON-INGRAM dans le *Dictionary* de GROVE, 5e éd., t. III, pp. 770 B-781 A, le petit livre de Th. REINACH, *La musique grecque*, Paris, 1926, enfin : H. RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte*, t. I, 1, *Die Musik der klassischen Altertums*, 3e éd., Leipzig, 1923. Le travail de base est longtemps resté le grand ouvrage de F.-A. GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique dans l'Antiquité*, Gand, 1875-1881 (suite et complément : *La mélopée antique dans le chant de l'Église latine*, Gand, 1895) ; mais il ne doit plus être suivi qu'avec précautions. Sa doctrine avait été vulgarisée, non sans quelque raidissement supplémentaire, par M. EMMANUEL, *Histoire de la langue musicale*, Paris, 1911, t. I, pp. 63-165.

Ce que nous connaissons le mieux est l'**histoire** proprement dite de la musique grecque, c'est-à-dire l'évolution de la théorie, de la

technique, des formes, des institutions et de l'éducation musicales, telle qu'elle s'est développée de façon homogène et continue à partir du VIII[e] siècle, environ, avant notre ère. De sa préhistoire, on entrevoit seulement qu'elle a dû recueillir un certain héritage des civilisations minoenne et mycénienne, assimiler aussi des apports venus des peuples d'Asie Mineure, Phrygiens, Lydiens... (la terminologie en conserve des traces). Source principale de nos informations : (Pseudo-)PLUTARQUE, *De la musique*, fin II[e] (III[e] ?) siècle ap. J.-C., éd. F. Lasserre, Olten-Lausanne, 1954 ; pour le commentaire musicologique se reporter à l'éd., philologiquement discutable, de H. WEIL-Th. REINACH, Paris, 1900. Ajouter les renseignements qu'on peut glaner chez les polygraphes, comme PLUTARQUE (textes rassemblés par WEIL-REINACH, éd. citée, pp. LIII-LXIX), ATHÉNÉE, XIV, 616-639, éd. Ch. B. GULICK, t. VI, Londres, 1950, ou les lexicographes comme POLLUX, éd. E. Bethe, Leipzig, 1900-1931.

Sur l'**éducation musicale** dans la Grèce classique, H.-I. MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, 3[e] éd., Paris, 1955, et F. LASSERRE, introduction à l'éd. citée de PLUTARQUE, pp. 13-95 (hypercritique sur les origines ; bonne monographie sur DAMON d'Athènes avec, pp. 74-79, les fragments de son *Aréopagitique*). Sur le rôle de la musique dans la **vie** et les spéculations de ses **philosophes**, v. la grande synthèse de W. JAEGER, *Paideia*, t. I (3[e] éd.), Oxford, 1939 (angl.), Berlin, 1954 (all.), t. II (2[e] éd.), Berlin, 1954 (all.), t. II-III, Oxford, 1944 (angl.) ; P. BOYANCÉ, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, 1936, pp. 149-229, 322-327. Sur les **jeux** ou concours « musicaux », qui avec les concours hippiques et athlétiques composent le programme des fêtes grecques, E. REISCH, *De musicis Graecorum certaminibus*, Vienne, 1885 ; art. Khôrikoi agônes, dans PAULY-WISSOWA, *Real-Enzyklopädie*, t. III, col. 2431-2438 ; J. FREI, *De certaminibus thymelicis*, Bâle, 1900 ; nous pouvons entrevoir le rôle de la musique à travers le texte, chanté, de la poésie lyrique, du dithyrambe, de la tragédie et de la comédie : on trouvera la somme de nos connaissances sur ce sujet dans W. SCHMID-O. STAEHLIN, *Geschichte*

der Griechischen Literatur, 6e-7e éd., 7 vol., Münich, 1920-1948.

Les Anciens (et par suite l'érudition moderne) se sont surtout intéressés aux périodes anciennes, à leurs yeux seules classiques, de cette histoire : Plutarque s'arrête au Ve siècle, Lasserre au IVe. Beaucoup moins connues sont les périodes hellénistique et romaine, où la musique devenue techniquement beaucoup plus complexe, cesse d'appartenir à la culture commune et n'est plus pratiquée que par des virtuoses professionnels : l'esquisse de H.-I. MARROU, *op. cit.*, pp. 188-199, 336, devrait être reprise sur une base plus large, car la documentation ne manque pas (inscriptions, papyrus, monuments) et ne cesse de s'accroître : L. ROBERT, Fêtes, musiciens et athlètes, dans *Études épigraphiques*, Paris, 1938 (Bibliothèque de l'École pratique des Hautes Études, Sc. histor. et philol., t. 272), pp. 1-112 ; dépouiller les *Bulletins épigraphique* (J.-L. ROBERT) et *papyrologique* (M. HOMBERT) que publie chaque année la *Revue des études grecques*. Pour les philosophes, voir PHILODÈME DE GADARA, *Sur la musique*, éd. J. Kemke, Leipzig, 1884 ; SEXTUS EMPIRICUS, *Contre les mathématiciens*, VI, éd. J. A. Fabricius, Berlin, 1842, trad. franç. Ch. RUELLE, *Revue des études grecques*, 1898.

Sur la musique à **Rome**, le matériel a été compilé par G. WILLE, *Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Tübingen, 1951 (Bibl. de l'Inst. de Musicologie, Paris, A.) ; à défaut v. L. FRIEDLAENDER-G. WISSOWA *(Darstellungen aus der) Sittengeschichte Roms*, 10e éd. (Leipzig, 1921-1923) ; 11e éd. (Vienne, 1934), chap. IX. Pour **l'époque chrétienne**, J. QUASTEN, Musik und Gesang in den Kulten der heidnischen Antiken und christlichen Frühzeit, Münster, 1930 *(Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen*, XXV) ; Th. GÉROLD, *Les Pères de l'Église et la musique*, Paris, 1931 (Études... publiées par la Fac. de théologie protestante de Strasbourg, 25), médiocre ; le traité le plus important est celui de SAINT AUGUSTIN, *La musique*, éd. G. Finnaert-F.-J. Thonnard, Paris, 1947 (*Œuvres* de SAINT AUGUSTIN, 1re sér., t. VII).

La musique antique est **monodique** (sur l'embryon de polyphonie, en grec *heterophonia*, qu'elle admet, voir Th. REINACH, *La musique*

grecque, pp. 69-71), vocale et instrumentale. L'histoire de la musique grecque est remplie de la controverse qui oppose les partisans des deux **instruments-rois**, l'*aulos* et la *lyre* (mérite d'être étudiée : matériaux dans H. HUCHZERMEYER, *Aulos und Kithara in der griechischen Musik bis zum Ausgang der Klassischen Zeit*, Emsdetten, 1951). Sur la **lyre** (la cithare n'est qu'une lyre de grande dimension, un instrument de concert), Th. REINACH, art. Lyra dans DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités*, t. III, 2, pp. 1437 B-1451 B ; GUNDEL, art. Lyra dans PAULY-WISSOWA, *Real-Encycl.*, t. XIII, 2, col. 2479-2498. On discute sur son origine (L. DEUBNER, Die viersaitige Leier, dans *Athenische Mitteilungen*, 1929, pp. 194-200), l'addition de cordes successives (elle passe de 7 à 8, puis 12, 15... : v. PLUTARQUE et le commentaire de WEIL-REINACH, pp. 119-129), son accord (I. DUERING, Studies in musical terminology..., dans *Eranos*, 1945, pp. 190-193). Autres instruments à cordes : ABERT, art. Saiteninstrumente dans PAULY-WISSOWA, t. I, A 2, col. 1760-1767 ; harpes : R. HERBIG, Griechische Harfen, dans *Athenische Mitteilungen*, 1929, pp. 164-193 ; famille du luth : F. BEHN, *Die Laute im Altertum und frühen Mittelalter*, dans *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1918, pp. 89-107 ; H. W. J. TILLYARD, Instrumental Music in the Roman age, dans *Journal of Hellenic Studies*, 1907, pp. 160-169. Sur l'**aulos** (on proscrira la traduction reçue de « flûte » : c'était un instrument à anche battante, un hautbois ou une clarinette), v. le livre touffu, obscur et hardi de K. SCHLESINGER, *The Greek aulos*, Londres, 1939 ; N. B. BODLEY, The auloi of Meroe, dans *American Journal of Archaeology*, 1946, pp. 217-240. Sous l'Empire romain fait son apparition l'**orgue hydraulique** : W. W. HYDE, The recent discovery of an inscribed water-organ at Budapest, dans *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 1938, pp. 392-410.

L'héritage le plus important que nous a légué la musique antique est l'œuvre de ses **théoriciens** ; pour l'interprétation, difficile, de leurs doctrines, on se souviendra que celles-ci sont issues, autant et plus que d'une réflexion sur la pratique musicale, de la spéculation des

mathématiciens : celle-ci commence dès le VIe siècle avec les premiers Pythagoriciens (la date traditionnelle a été défendue par P.-H. MICHEL, *De Pythagore à Euclide*, Paris, 1950, contre l'hypercritique d'E. FRANK, *Plato und die sogennanten Pythagoräer*, Halle, 1923) : c'est au titre des mathématiques que la « musique » (c'est-à-dire la théorie des fondements numériques des intervalles et des rythmes) figurera pendant toute l'Antiquité au programme de la « culture commune », *enkyklios paideia*, défini par le cycle des VII Arts libéraux (H.-I. MARROU, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, Paris, 1949, pp. 197-204, 211-235 ; *Histoire de l'éducation*, pp. 244-245).

Outre des fragments, conservés par citations dans les auteurs postérieurs, notre bibliothèque comprend les œuvres de : Aristoxène de Tarente (IVe siècle av. J.-C.), élève d'Aristote, de beaucoup le plus grand esprit de la série : *Harmoniques*, éd. (avec trad. angl. et comm.) H. S. MACRAN, Oxford, 1902, et (avec trad. ital.) R. DA RIOS, Rome, 1955 ; fragments *rythmiques* dans R. WESTPHAL-F. SARAN, *Aristoxenos von Tarent, Melik und Rhythmik*, t. II, Leipzig, 1893, pp. 77-95 ; *P* (papyrus) *Oxyrhynchus*, t. I, n° IX ; fragments divers dans F. WEHRLI, *Die Schule des Aristoteles*, 2, *Aristoxenos*, Bâle, 1945, fr. 69-94 ; et dans l'éd. R. DA RIOS des *Harmonica*, pp. 95-136 ; sur l'ensemble, le beau livre de L. LALOY, *Aristoxène de Tarente et la musique de l'Antiquité*, Paris, 1904, et la brève étude de R. DA RIOS en appendice à son édition, t. II, pp. 103-129. Cléonide (écho d'Aristoxène), dans C. VON JAN, *Musici scriptores Graeci*, Leipzig, 1895. Euclide (v. 300, le grand mathématicien), éd. H. MENGE, *Opera omnia*, t. VIII, Leipzig, 1926. (Pseudo-) Aristote (Ier-IIe siècles ap. J.-C.), *Problèmes musicaux*, éd. (trad. franç. et comm.) F.-A. GEVAERT-J.-C. VOLLGRAFF, Gand, 1903. Du IIe siècle : Ptolémée (l'astronome et astrologue), éd. I. DUERING, Göteborg, 1930, commenté (fin IIIe siècle) par le philosophe néo-platonicien Porphyre, éd. I. DUERING Göteborg, 1932, tous deux traduits et commentés par le même, Göteborg, 1934. Même IIe siècle : Nicomaque, Bacchius, Gaudentius, éd. JAN, *Scriptores* (sur le dernier : A. HANIN, *Gaudence le philosophe*

et la théorie aristoxénienne de la musique à l'époque gréco-romaine, Bibl. du Conservatoire de Bruxelles, 35633), Théon de Smyrne, éd. E. HILLER, Leipzig, 1878, trad. J. DUPUIS, Paris, 1892. IIe-IIIe siècles : Aristide Quintilien, éd. A. JAHN, Berlin, 1882 et, pour la partie rythmique, J. CAESAR, Marbourg, 1861 (sur cet auteur : R. SCHAEFKE, *Aristides Quintilianus*, Berlin, 1937). IVe siècle : Alypius, dans JAN, *Scriptores*. Puis, en latin, au Ve siècle, Martianus Capella, IX, éd. A. DICK, Leipzig, 1925 ; au VIe, Cassiodore, *Institutiones*, II, v, éd. R. MYNORS, Oxford, 1937, et Boèce, *De musica*, éd. G. FRIEDLEIN, Leipzig, 1867, avec la bonne étude de H. POTIRON, *Boèce théoricien de la musique grecque*, Paris *(sous pr.)*. Ajouter l'*Anonyme* édité par F. BELLERMANN, Berlin, 1841, les *Excerpta* tirés de manuscrits de Naples dans JAN, *Scriptores*, et les fragments récupérés sur papyrus : *P. Oxyrhynchus*, t. IV, n° 667 ; *P. Hibeh*, t. I, n° 13 ; *P. Reinach*, 5 ; *P. Tebtunis*, t. III, 1, n° 694.

Pour un premier contact, on pourra utiliser les traductions, souvent approximatives, de Ch.-E. RUELLE, *Collection des auteurs grecs relatifs à la musique*, Paris, 1871-1895.

Par certains de ces auteurs (Alypius est le plus complet), nous connaissons les deux systèmes de **notation** utilisés concurremment dans l'Antiquité (malgré leur nom, ils servaient aux deux fins) : notation instrumentale (la plus ancienne), notation vocale (d'époque hellénistique) ; H. POTIRON, *La notation grecque et Boèce, Petite histoire de la notation antique*, Paris, 1951, donne la bibliographie ; ajouter : A. THIERFELDER, System der altgriechische Tonbezeichnung, dans *Philologus*, 1897, pp. 492-524 ; C. SACHS, Die griechische Instrumentalnotenschrift, dans *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, VI, 1923-1924, pp. 289-301. Elle ne fournit, bien entendu, que la hauteur relative des sons ; la transcription en notation moderne, acquise depuis F. BELLERMANN, *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*, Berlin, 1847, pose en général l'équivalence *la* 3 = **C** (dans les deux notations), *mèse* du « ton » hypolydien, transcrit sans altération à la clef (commode tableau d'ensemble en appendice aux *Scriptores* de

JAN). Solution conventionnelle ; elle a été souvent contestée ; sur cette querelle, sans doute insoluble (à quelle hauteur absolue fixer le diapason antique ?) : F. GREIF, Études sur la musique grecque : A) La doctrine de Bellermann, dans *Revue des études grecques*, 1900, pp. 89-139 ; C) Le diapason antique, *ibid.*, 1913, pp. 273-346 ; 1914, pp. 1-31 ; C. SACHS, Die Griechische Gesangsnotenschrift, dans *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, VII, 1924, pp. 1-5 ; A. AUDA, *Les gammes musicales*, Woluwe St. Pierre, 1947, pp. 213-248.

Aux signes indiquant la hauteur des sons se superposaient des symboles particuliers servant à noter les durées : v. sur ces derniers R. P. WINNINGTON-INGRAM, Greek rhythmical notation, dans *Symbolae Osloenses*, 31, 1955, pp. 73-87.

On peut ainsi déchiffrer les quelques **fragments de musique** antique retrouvés dans la tradition manuscrite, sur inscriptions ou papyrus. Une fois écartée une prétendue mélodie de Pindare (c'est un faux d'A. Kircher : A. ROME, dans *Les études classiques*, 1932, pp. 3-11), il reste **19** fragments connus : on en trouvera **7** dans C. VON JAN, *Scriptores, supplementum : Melodiarum reliquiae*, Leipzig, 1899 ; **14** dans Th. REINACH, *La musique grecque*, pp. 175-208 ; ajouter : **15.** *P. Cairo Zenon* 59532, H.-I. MARROU dans *Revue de philologie*, 1939, pp. 308-320 ; **16.** *P. Oslo*, 1413, R. P. WINNINGTON-INGRAM dans *Symbolae Osloenses*, 31, 1955, pp. 29-87 ; **17.** *P. Michigan*, 2958, inédit (éd. en prépar. par R. P. WINNINGTON-INGRAM) ; **18.** un *P. Oxford* inédit (à publ. par le même) ; **19.** L. HAVET-Th. REINACH, *Une ligne de musique antique* (conservée dans un manuscrit de Térence, *Hécyra*, v. 861 : le seul reste — peut-être d'ailleurs douteux — de musique romaine), dans *Revue des études grecques*, 1894, p. 196.

Ces restes sont bien minces (sur le problème posé par leur rareté : H.-I. MARROU dans l'*Antiquité classique*, 1946, p. 296) et n'éclairent qu'assez peu les questions complexes que soulève l'étude des théoriciens. Les plus travaillées sont celles qui concernent la **modalité** antique, avec les problèmes connexes des **genres** diatonique, chromatique, enharmonique, des **« nuances »** d'accord *(khrôai)* et des **« tons »**

ou échelles de transposition. Le débat n'a cessé d'être ouvert depuis BELLERMANN, WESTPHAL, GEVAERT, RIEMANN, LALOY, EMMANUEL ; D. B. MONRO, *The modes of ancient Greek Music*, Oxford, 1894 ; F. GREIF, Études sur la musique antique : B) Évolution de l'aulétique grecque, dans la *Revue des études grecques*, 1910, pp. 1-48. Voir surtout, depuis : R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Mode in ancient Greek Music*, Londres, 1936 ; O. GOMBOSI, *Tonarten und Stimmungen der antiken Music*, Copenhague, 1939 ; K. SCHLESINGER, *The Greek aulos*, Londres, 1939 ; M. SHIRLAW, The Music and the Tone-systems of ancient Greece, dans *Musical Review*, 1943, pp. 14-27, et *Music and Letters*, 1951, pp. 131-139 ; A. AUDA, *Les gammes musicales*, Woluwe St.-Pierre, 1947 (B. N. : Vmb 271) ; H. POTIRON, *Boèce, théoricien de la musique grecque*, Paris *(sous pr.)* ; J. CHAILLEY, Le mythe des modes grecs, dans *Acta Musicologica*, 1956, p. 137-163 ; et les travaux annoncés de M. DABO-PERANIC.

Aucune des théories proposées ne paraît réussir à rendre raison de l'ensemble de notre documentation et d'une évolution étalées sur plus d'un millénaire. Il faut distinguer au moins quatre ordres de problèmes : 1) Celui des origines : la pratique spontanée de l'art a dû dégager peu à peu les échelles impliquées dans un répertoire-type, probablement limité, de mélodies classiques, les **nomes** : cf. LALOY, *Aristoxène*, pp. 85-87, 104, et LASSERRE, éd. de PLUTARQUE, pp. 22-29. L'association, empirique et traditionnelle, des formes et de valeurs expressives fournit le fondement rationnel de la théorie de l'**èthos des modes** qui jouira d'une faveur prolongée, et progressivement détachée du réel : H. ABERT, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig, 1899 ; cf. des théories parallèles sur les rythmes : G. AMSEL, De vi atque indole rhytmorum qui veteres judicaverint, dans les *Breslauer philologische Abhandlungen*, I, 3, 1887 ; 2) La systématisation n'est venue qu'ensuite ; on est d'accord pour y souligner l'influence de la pratique instrumentale (à côté de celle de la spéculation mathématique), mais la rivalité antique de **la lyre contre l'aulos** se répercute chez les musicologues modernes : ils expliquent genres

et nuances par des artifices de doigté sur les trous (Greif) ou sur les cordes (Gombosi), les échelles modales par l'accord de la lyre au moyen de quintes et de quartes (Gevaert, etc.), ou au contraire par la série d'intervalles inégaux fournis par un aulos aux trous équidistants (Schlesinger) ; 3) A une époque plus récente (Aristoxène ? cf. LALOY, pp. 250-255), la généralisation des échelles de transposition a pu entraîner quelque chose d'équivalent à notre « tempérament égal » et contribuer à l'effacement de la notion de mode au profit de celle de « tonalité ». Question liée à l'interprétation de la double nomenclature thétique et dynamique chez Ptolémée : R. ISSBERNER, Dynamis und Thesis, dans *Philologus*, 1896, pp. 541-560 ; I. DUERING, *Ptolemaios und Porphyrios, über die Musik*, Göteborg, 1934, pp. 219-227 ; A. AUDA, *Les gammes musicales*, pp. 249-279 ; 4) Enfin, et ce problème n'a pas cessé de préoccuper les érudits, de Gevaert à Potiron, quel est le rapport entre théorie et pratique de la modalité antique et les mêmes aspects de la modalité byzantine et grégorienne ? Une certaine continuité est assurée ; va-t-elle jusqu'à l'identité ? Dans ces deux groupes de problèmes (3 et 4), le danger est de projeter rétrospectivement une théorie valable pour les époques tardives sur les étapes antérieures de l'évolution.

On a semble-t-il beaucoup moins discuté sur le **rythme**, accessible pourtant grâce à la versification mesurée des poèmes grecs ou latins conservés ; voir, cependant, Th. GEORGIADES, *Der griechische Rythmus*, Hambourg, 1949. Mais les grammairiens antiques, et l'érudition moderne, l'ont surtout étudiée de façon statique : c'est la discipline appelée « métrique » : H. GLEDITSCH, *Metrik*, Munich, 1901 ; W. J. W. KOSTER, *Traité de métrique grecque, suivi d'un précis de métrique latine*, Leyde, 1936. A partir de cet inventaire des éléments assemblés, il faut s'élever à une étude dynamique du rythme qu'ils impliquaient ; essai en ce sens : E. MARTIN, *L'évolution des rythmes dans la lyrique grecque monodique*, Paris, 1952. Il y aurait un grand intérêt à rapprocher la théorie grecque du rythme (ARISTOXÈNE, ARISTIDE QUINTILIEN) de la pratique de la musique moderne et des recherches

de la psychologie expérimentale ; les problèmes sont bien posés, si les solutions envisagées sont trop simplistes, par M. EMMANUEL, *Histoire de la langue musicale*, t. I, pp. 108-133 ; l'orientation à suivre a été bien dégagée par le grand initiateur que fut R. WESTPHAL : v. notamment sa *Griechische Rhythmik*, 3e éd., dans A. ROSSBACH-R. WESTPHAL, *Theorie der musischen Künste der Hellenen*, t. I, Leipzig, 1885 ; *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J.-S. Bach*, Iena, 1880, dont on retrouvera l'écho dans J. COMBARIEU, *Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique*, Paris, 1897.

Henri-Irénée MARROU.

CHAPITRE VIII

LA MUSIQUE BYZANTINE

A l'égard de Byzance, l'ingratitude de l'Occident a de quoi étonner. C'est d'elle qu'il tient l'héritage grec, sans lequel il ne serait pas ; d'elle encore, des influences qui ont orienté de façon décisive son évolution dans le domaine de la pensée et de l'art. Pourtant les études byzantines, en Occident, ne datent que de la fin du siècle dernier. Il est vrai que leur essor fut brillant et rapide, et que notre siècle, mieux renseigné, restitue de plus en plus à Byzance la place à laquelle elle a droit dans notre patrimoine spirituel.

L'intérêt que peut éveiller la musique byzantine, les questions qu'elle pose, les réponses qu'elle propose, le jour dont elle éclaire notre musique occidentale sont si captivants, que l'on serait surpris de la voir si longtemps ignorée, malgré quelques études de pionniers dont la première remonte au XVII[e] siècle. C'est que l'obstacle majeur fut ici, et demeure souvent, la lecture des textes musicaux, transmis en grand nombre mais dans une notation dont il fallait trouver la clef. Les progrès accomplis en ce domaine grâce aux travaux d'un THIBAUT, à la fin du siècle dernier, et, de nos jours, d'Egon WELLESZ, d'H. J. W. TILLYARD, de Carlston HOËG, permettent enfin d'accéder aux textes, et d'aborder l'étude de la musique byzantine et de ses rapports avec l'Occident.

I. — Civilisation

On ne saurait isoler la musique de la civilisation byzantine en général, où se mêlent curieusement l'héritage grec et les apports

asiatiques, barbares, romains, en un amalgame d'une richesse raffinée et complexe.

Sur l'histoire de Byzance, on consultera les travaux de Charles DIEHL, notamment *Choses et gens de Byzance* (Paris, Armand Colin, 1926) ; DIEHL (Charles) et MARÇAIS (Georges), *Histoire du Moyen Age de 395 à 1081*, collection « Le monde oriental », vol. III, 2e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1944 (B. N., usuels) ; DIEHL (Charles), GUILLAND (Rodolphe), OECONOMOS (Lysimaque) et GROUSSET (René), *L'Europe orientale de 1081 à 1453*, même collection, vol. IX, I, Paris, 1945 (B. N., usuels) ; BRÉHIER (Louis), *Le monde byzantin* (collection « L'Évolution de l'Humanité », Paris, Albin Michel), 3 vol. : I. *Vie et mort de Byzance* (1947) ; II. *Les institutions de l'Empire byzantin* (1949) ; III. *La civilisation byzantine* (1950) (B. N., usuels).

Pour l'histoire de l'art, voir DIEHL (Charles), *Manuel d'art byzantin*, 2 vol. (2e éd., Paris, Picard, 1925) (B. N., usuels) et GRABAR (André), *La peinture byzantine*, Genève, Skira, 1953, 4° V 18305 (3).

Pour l'histoire des idées voir TATAKIS (Bazile), *La philosophie byzantine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949 (B. N., usuels).

Pour l'histoire de la littérature, KRUMBACHER (Karl), *Geschichte der byzantinischen Litteratur*, 2e éd., Munich, 1927 ; PUECH (A.), *Histoire de la littérature grecque chrétienne depuis les origines jusqu'à la fin du IVe siècle*, 3 vol., Paris, 1930 ; COTTAS (Venetia), *Le théâtre à Byzance*, Paris, Paul Geuthner, 1931.

II. — **Histoire de la musique**
Généralités et instruments de travail

Diverses encyclopédies ou histoires générales de la musique consacrent à la musique byzantine un chapitre souvent remarquable. On retiendra notamment :

GASTOUÉ (Amédée), La musique byzantine et le chant des églises d'Orient *in* LAVIGNAC et LA LAURENCIE, *Encyclopédie musicale et*

Dictionnaire du Conservatoire, Paris, Delagrave, 1924, Ire Partie, t. I, pp. 541-556 (article daté de 1912).

RIEMANN (Hugo), *Dictionnaire de la musique*, 3e éd. sous la direction d'André SCHAEFFNER, Paris, 1931 (avec bibliographie).

STÖHR (Maria), Byzantinische Musik, article daté de 1952, in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Cassel, Bärenreiter, en cours de publication (avec bibliographie).

TILLYARD (H. J. W.), Byzantine Music, *in* GROVE, *Dictionary of Music and Musiciens*, Oxford, Clarendon Press, 5e éd., 1954 (bibliographie).

WELLESZ (Egon), Music of the eastern Churches, in *The New Oxford History of Music*, vol. II, 1954.

On n'oubliera pas que les dictionnaires (en particulier *M. G. G.*) donnent, sur chaque personnage important de la musique byzantine, un article souvent précieux (tel, in *M. G. G.*, l'article de WELLESZ, Andreas von Crete).

Pour une étude plus approfondie, on s'adressera à l'ouvrage d'Egon WELLESZ, *A history of byzantine music and hymnography*, Oxford, Clarendon Press, 1949 (aux Usuels de la B. N.). On y trouvera l'histoire de l'hymnographie byzantine jusqu'aux approches du XIIe siècle, moment où apparaissent les « Mélurges » ou « Maïstores ». Le premier chapitre est consacré à une histoire rapide des études de musique byzantine en Occident. La bibliographie, importante, comporte cinq chapitres : I. « Civilisation » ; II. « Liturgie » ; III. « Hymnographie » ; IV. « Rapports avec la musique chrétienne primitive » ; V. « Paléographie », à laquelle est jointe l'énumération des catalogues de manuscrits liturgiques pourvus de notation musicale.

Parmi les instruments de travail il faut placer au premier rang les publications de l'Union académique internationale, fondée par Carsten HOËG, Egon WELLESZ, H. J. W. TILLYARD, et comprenant, sous le titre général de *Monumenta musicae byzantinae*, une triple collection : 1. Fac-similés ; 2. Transcriptions ; 3. « Subsidia » ou études (B. N., usuels).

D'autre part, l'étudiant devra se familiariser avec les principales revues touchant à l'histoire de la musique byzantine, indépendamment des revues proprement musicales ; en voici la liste, avec leur cote à la B. N. :

Annual of the British School at Athens, 4° J. 410.
Bulletin de correspondance hellénique (bulletin de l'École française d'Athènes), 8° Z 842.
Byzantinische Zeitschrift, 8° J. 6132.
Byzantion, 4° J. 831.
Journal of Hellenic studies (1880-1887), 8° Z 1614 ; (1888-sqq.), 4° Z 561.
Musical Antiquary, 4° Vm 1270.
Oriens Christianus, 4° O² 1026.
Pandôra (Athènes), Z 9648-9653.
Parnassos (Athènes), 4° Z 1109.
Revue des études byzantines, 8° O² 966.
Revue des études grecques, 8° X 75.
Revue bénédictine, D 11302.
Revue de l'Orient chrétien, 8° O² 942.
Revue des études arméniennes, 8° O² b 352.
Zeitschrift für die Österreichischen Gymnasien, 8° R 2156, et son supplément : *Wiener Studien Zeitschrift für classische Philologie*, 8° X 1742.

III. — La musique profane

De la musique profane, dont les historiens nous signalent la place très importante dans la vie quotidienne et les cérémonies de la cour, il ne nous est rien parvenu, à part quelques formules d'acclamations entonnées au cours de cérémonies religieuses en l'honneur de l'empereur ou du patriarche, et conservées dans les manuscrits liturgiques (cf. TILLYARD, The acclamation of Byzantine Emperors, *Annual of the British School at Athens*, XVIII, p. 241, et le chapitre de WELLESZ, *op. cit.*, « A History... », pp. 103-106).

Mais le folklore des divers pays nés de l'Empire byzantin renferme sans doute, au moins à l'état de traces, des éléments remontant à la plus lointaine tradition. On consultera en particulier :

BAUD-BOVY (S.), *Chansons du Dodécanèse* (Athènes, 1935).

BOURGAULT-DUCOUDRAY, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, Paris, 1876.

MERLIER (Mme Melpo), *Essai d'un tableau du folklore musical grec*, Athènes, J. N. Sidéris, 1935. B. N. : Vmc 412 (II, I); DU MÊME AUTEUR, *Tragoudia tès Rhoumelès*, Athènes, 1931, B. N. : Vmc 25 (12).

PACHTIKOS (G.), *Dèmôdè Hellénika asmata*, Athènes, 1905 ; PSACHOS (K. A.), *Dèmôdè asmata Skurou* (Athènes, 1910) ; DU MÊME AUTEUR : *50 Dèmôdè asmata Peloponnèson kai Krètès*, Athènes, 1930.

IV. — La musique ecclésiastique

Toute la musique byzantine qui nous est parvenue est contenue dans les livres liturgiques. Ces livres présentent une disposition très différente des livres occidentaux correspondants. Rien qui ressemble à un bréviaire, mais différents livres, chacun spécialisé dans une catégorie bien distincte de textes ou de chants. Il n'est pas utile de reproduire ici la nomenclature de ces livres, qu'on trouvera partout (par exemple dans WELLESZ, *A history...*, *op. cit.*, pp. 113-118). La section « liturgie » de la bibliographie de cet ouvrage donne, entre autres renseignements, la date de l'édition princeps des différents livres, ainsi que l'indication des éditions les plus pratiques pour le chercheur, celles de la *Propaganda* à Rome, avec leur date, s'échelonnant entre 1873 et 1901.

On se reportera notamment à MERCENNIER (F.) et PARIS (F.), *La prière des églises de rite byzantin*, Prieuré d'Amay, 1937, vol. I ; 1939, vol. II ; et à BRIGHTMAN (F. E.), *Liturgies Eastern and Western*, vol. I : *Eastern Liturgies*, Oxford, 1896.

On pourra consulter encore avec fruit l'ouvrage de ALLATIUS (Leo), *De libris ecclesiasticis Graecorum dissertationes duae*, Paris, 1646, et on

n'oubliera pas l'introduction magistrale au chant ecclésiastique grec moderne que constitue l'ouvrage de REBOURS, *Traité de plastique, théorie et pratique du chant de l'église grecque*, Paris, 1906 (B. N., Usuels).

Les hymnographes byzantins sont, jusqu'au XII[e] siècle, des *mélodes* ou poètes-musiciens, créant simultanément le poème et sa musique. C'est dire l'importance, pour l'étude musicale proprement dite, de la langue et des formes poétiques dont ils ont fait usage.

Pour la langue grecque, la *koinè*, commune à tout l'Orient byzantin, on trouvera dans le chapitre que lui consacre Louis BRÉHIER (*La civilisation byzantine*, *op. cit.*, pp. 325 sq.), une esquisse rapide, mais excellente, des rapports entre la langue littéraire et l'idiome populaire, méprisé des lettrés. Sur la *koiné* elle-même, on trouvera dans MEILLET, *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, 4[e] éd., Paris, Hachette, 1934, pp. 241 à 324, une étude de base indispensable. On se reportera également à DIETRICH (K.), Untersuchungen zur Geschichte der griechischen Sprache, dans *Byzantinische Archiv* (supplément à la *Byzantinische Zeitschrift*), 1898, ainsi qu'à DEISSMANN, Die Sprache der griechischen Bibel, dans *Theologische Rundschau*, Freiburg-in-Breisgau, 1912, pp. 339 sqq. (B. N., D[2] 20045). Enfin, on trouvera dans RENAULD (Émile), *Étude sur la langue et le style de Michel Psellos*, thèse pour le doctorat ès lettres, Paris, Picard, 1920 (B. N., 8° X 16819), un exemple, se rapportant à un auteur du XI[e] siècle, des efforts continuels des lettrés pour restituer à la *koinè* son ancienne pureté, continuellement menacée par l'usage de la langue parlée.

Quant à la forme poétique, elle repose sur un vers caractérisé par le nombre de ses syllabes et la place de ses accents — les vers correspondants des strophes suivantes présentant exactement les mêmes caractéristiques, et par conséquent aussi bien adaptés à la ligne mélodique que le vers initial lui-même. Cette poésie « rythmique » est demeurée impénétrable tant qu'on a cherché à l'expliquer en se référant aux modèles de la poésie grecque classique, et fut prise, en désespoir de cause, pour de la prose, jusqu'à la découverte du cardinal Pitra. Voir PITRA (J. B.), *L'hymnographie de l'église grecque*, Rome, 1867.

Cf. Bouvy (Edmond), *Poètes et mélodes, étude sur les origines du rythme dans l'hymnographie de l'église grecque*, Paris, 1886.

Christ (W.) et Paranikas (M.), *Anthologia graeca carminum christianorum*, Leipzig, 1871.

C'est au IVe siècle que saint Jean Chrysostome, élu archevêque de Constantinople, importe, de Syrie, dans le rite byzantin, le nouvel usage du **chant alterné**, à deux chœurs, d'une hymne divisée en strophe régulières chantées sur un même type mélodique, donné par la première strophe ou heirmos. Et peut-être parce que ces hymnes développent un passage des livres sacrés, on leur donne le nom de troparia, tropaires (du grec *tropos*, développement). D'abord bref commentaire placé entre deux versets d'un psaume, le **tropaire** prend une vie indépendante, devient le **kontakion**, composé d'un grand nombre de strophes, qui atteint son apogée au VIe siècle, avec Romanos, cf. Eustratiades, Romanos le Mélode et ses œuvres poétiques, étude (en grec) in *Annuaire de la Société des études byzantines*, Athènes, 1939, pp. 182-253.

Le siècle suivant voit l'apparition d'une forme toute différente, qui fait oublier le kontakion, c'est le **Canon**, innovation d'André de Crète, illustrée au VIIIe siècle par saint Jean Damascène, forme qui, avec le kontakion, marque l'apogée de l'hymnographie byzantine.

La **décadence** commence avec les **Mélurges** ou **Maïstores** (XIIe siècle), qui à la différence des mélodes ne composent plus de forme originale, mais se contentent d'être des imitateurs, des adaptateurs, et, comme ils se nomment eux-mêmes, des kallopistai ou « embellisseurs » des mélodies anciennes, les compliquant à plaisir de force mélismes. Ce mouvement ne cessera de s'accentuer après la prise de Constantinople par les Turcs, éloignant continuellement la musique byzantine de la splendeur des siècles précédents.

Quant à la structure mélodique, elle repose sur les huit **modes** ou « échoi » (quatre authentes, quatre plagaux) que nous présente le plain-chant occidental, avec toutefois des caractéristiques différentes. Cf. Strunk, Intonations and signatures of the Byzantine

Modes, *The Musical Quarterly*, XXXI (1945), pp. 339-355; DU MÊME AUTEUR, The tonal system of Byzantine Music, *The Musical Quarterly*, XXVIII (1942), pp. 190-204. THIBAUT (P.-J.), *Assimilation des Échoi byzantins et des modes latins avec les anciens tropes grecs*, Documents, mémoires et vœux du Congrès international de Musique de Paris, 1900 (B. N., Usuels). BOURGAULT-DUCOUDRAY, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, mission musicale en Grèce et en Orient, janvier-mai 1875, Paris, 1877 ; du même auteur, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient...*, Paris, 1878. GAISSER (H.), *Le système musical de l'église grecque d'après la tradition*, Rome, 1905. GASTOUÉ (Amédée), L'importance musicale, liturgique et philologique du manuscrit Hagiopolitès, dans *Byzantion*, t. V, fasc. 1, 1930, pp. 347-355. HATHERLY (S. G.), *A treatise on Byzantine Music*, London, Al. Gardner, 1892 (B. N., Vm⁸ 1272). HOËG (Carsten), La théorie de la musique byzantine, *Revue des études grecques*, XXXV (1922), pp. 321-334. MERLIER (Mme Melpo), *Études de musique byzantine*, fasc. I : *Le premier mode et son plagal*, Bibliothèque musicale du Musée Guimet, 2e série, II, 1935 (B. N., 4° Vm 730). PETRESCO (J.-D.), *Les idiomèles et le canon de Noël d'après les manuscrits grecs des XIe, XIIe, XIIIe siècles*, préface d'Amédée GASTOUÉ, Paris, Geuthner, 1932 (B. N., Fol. Vm 239 (1), compte rendu par TILLYARD, *Byzantinische Zeitschrift*, XXXVII, 1937, p. 135). REBOURS (J.-B.), Aperçu historique sur la musique byzantine (*Bulletin de l'Institut égyptien*, Ve série, t. III, 1909). BORREL (Eugène), Les gammes byzantines et la commission de Constantinople en 1881, *Revue de Musicologie*, nouv. série, nos 93-94, juillet 1950, pp. 1-7. TARDO (Dom L.), *L'antica melurgia bizantina*, Grottaferrata, 1938.

V. — La notation

Le premier travail d'ensemble de caractère scientifique est ici celui de FLEISCHER (O.), *Die spätgriechische Notenschrift*, Berlin, 1904, moins aventureux que l'ouvrage de RIEMANN (Hugo) qui le suivit, *Die byzantinische Notenschrift*, Leipzig, 1909, et qui marque un véritable

recul. Les manuscrits présentent essentiellement deux types de notations, l'*ekphonétique* (utilisée du ve au XIIIe siècles) et la *neumatique* ou *diastématique*, celle-ci comportant plusieurs stades que WELLESZ ramène à trois stades essentiels, classification plus claire et mieux fondée que celle de Riemann, et qui distingue les notations *paléobyzantine* (X^e-XIIe siècles), *médiobyzantine* (XIe-XVe siècles), encore appelée « ronde » ou « hagiopolite », et *néobyzantine* ou de Koukouzélès (XVe-XIXe siècles).

Voir les ouvrages de THIBAUT (J.-B.), *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite*, Saint-Pétersbourg, 1913 (B. N., Fol. Vm 646) ; DU MÊME AUTEUR : *Les notations byzantines*, Documents, mémoires et vœux du Congrès international de Musique, Paris, 1900 (B. N., Usuels) ; *La notation musicale, son origine, son évolution*, Pétrograd, 1912 ; *Origine byzantine de la notation neumatique de l'église latine*, Paris, 1907. GASTOUÉ (Amédée), L'ancienne musique byzantine et sa notation (*S. I. M.*, 15 août 1907, pp. 785-840) ; *Catalogue des manuscrits de Musique byzantine de la Bibliothèque nationale de Paris et des bibliothèques de France*, Paris, 1907, précédé d'une introduction à la paléographie byzantine. WELLESZ (Egon), Die Epochen der byzantinischen Notenschrift, *Oriens christianus*, 1932, pp. 277-288 ; VERDEIL (Mme Palikarova), La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes, *Monumenta musicae byzantinae, subsidia*, III, Copenhague, 1953.

Plus particulièrement, sur la notation *ekphonétique*, dont les signes, sans indiquer la hauteur exacte des sons, servent d'aide-mémoire au récitant pour la lecture psalmodiée à haute voix, on consultera THIBAUT (J.-B.), Étude de musique byzantine, le chant ekphonétique, *Byzantinische Zeitschrift*, 1889, pp. 122-147 ; WELLESZ (Egon), Die byzantinischen Lektionszeichen, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1929, pp. 513-534 ; TARDO, *L'antica melurgia bizantina*, Grottaferrata, 1938, pp. 45-53 ; et surtout HOËG (Carsten), La notation ekphonétique, *M. M. B. subsidia*, I, 2, 1935.

La **notation paléobyzantine** demeure moins accessible que les

deux notations postérieures, sur lesquelles nous renseignent les traités théoriques, ne remontant pas au delà du XVe, mais éclairant cependant la période précédente. On consultera :

TILLYARD (H. J. W.), The stages of the early byzantine musical notation, *Byzantinische Zeitschrift*, XLV (1952), pp. 29-42, et Byzantine Neumes, The Coislin Notation, *Byz. Zeitschrift*, XXXVII, 1937, pp. 345-358. WELLESZ, Early byzantine neumes, *The Musical Quarterly*, XXXVIII, 1952, pp. 68-79.

Sur la **notation médiobyzantine**, on consultera THIBAUT (J.-B.), La notation de saint Jean Damascène ou hagiopolite, in *Bulletin de l'Institut archéologique russe de Constantinople*, Sofia, 1898, et surtout TILLYARD, Handbook of the middle byzantine musical notation, *M. M. B., subsidia*, I, 1, Copenhague, 1935.

Enfin sur la **notation néobyzantine**, voir THIBAUT, Étude de musique byzantine, La notation de Koukouzélès, *Bulletin de l'Institut archéologique russe de Constantinople*, VI, 1900, pp. 361-390. Sans entrer dans les détails, notons qu'elle se caractérise par un foisonnement, une profusion de signes et d'arabesques qui finissent par rendre la lecture impossible ; exactement comme la ligne mélodique disparaît sous la profusion des mélismes « embellisseurs » des kallopistai. Les choses en étaient arrivées, au début du XIXe siècle, à un tel point qu'une réforme s'imposait ; elle fut l'œuvre de CHRYSANTHE DE MADYTOS (cf. son *Théorètikon méga tès ékklèsiastikès mousikès*, Trieste, 1832, nouvelle impression, Athènes, 1911). Mais cette réforme s'est opérée dans de telles conditions que ses conséquences paraissent néfastes aux admirateurs de la musique byzantine ; certains poussent la sévérité jusqu'à lui reprocher d'avoir fait plus de mal que de bien. THIBAUT par exemple reproche à Chrysanthe d'être « sans égard, ni respect pour l'ancienne théorie ».

VI. — Autres chants liturgiques orientaux

Les églises syriaque, maronite, chaldéenne, arménienne, copte, éthiopienne, possèdent des chants venus par tradition orale des pre-

miers siècles du christianisme ; mais que vaut cette tradition orale ? Il faut compter à la fois avec le goût oriental pour une tradition immuable et le laisser-aller, la succession des écoles, les déformations, les influences subies au cours des siècles. On se reportera à GASTOUÉ (Amédée), article cité *in* LAVIGNAC, *Encyclopédie de la musique...* ; BADET (P.-L.), *Chants liturgiques coptes*, Le Caire, 1899 ; AUBRY (Pierre), Le système musical de l'église arménienne, *Tribune de Saint-Gervais*, 1902-1903 ; HICKMANN (Hans), Armenische Musik, article in *Musik in Geschichte und Gegenwart* ; CONYBEARE (Frederic-Cornwallis), *Rituale armenorum*, Oxford, 1905 ; HICKMANN (Hans), Äthiopische Musik, article in *M. G. G.* ; BAUMSTARK (Anton), *Geschichte der syrischen Literatur*, Berlin, 1922 ; CHABOT (J.-B.), *La littérature syriaque*, Paris, Bloud-Gay, 1935, B. N., D. 92 668 (21) ; JEANNIN (DOM J.), *Le chant syrien*, Paris, 1912 ; *Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes*, Paris-Beyrouth, 1925, B. N. 4° Vm 347 (1-2) ; PARISOT (J.), *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, Paris, 1899 ; *Rapport sur une mission scientifique en Turquie et en Syrie*, Paris, 1902 ; Les huit modes du chant syrien, *Tribune de Saint-Gervais*, 1901, p. 258.

VII. — **Rapports de la musique byzantine et de la musique occidentale**

Question attachante entre toutes, et à laquelle beaucoup de chercheurs ont essayé de répondre. On consultera notamment :

GASTOUÉ (Amédée), *Documents latins du Moyen Age sur le chant byzantin*, IIe Congrès international des Études byzantines, Belgrade, 1927, pp. 157-161 (B. N., Usuels) ; La musique byzantine, *in* LAVIGNAC, *Encyclopédie de la musique...*, *op. cit.* ; THIBAUT (J.-B.), *Origine byzantine de la notation neumatique de l'église latine*, Paris, 1907 (B. N., Usuels), et surtout WELLESZ, Eastern Elements in Western chant, *M. M. B.*, American serie, vol. I, 1947.

D'autres questions ne présentent pas un intérêt moindre. Outre

les prolongements de la musique byzantine dans le monde slave et en particulier dans la musique russe, quelle part renferme-t-elle de musique chrétienne primitive ? (cf. WELLESZ, *A history*, *op. cit.*, p. 119, et bibliographie, IV). Quelles influences du chant hébraïque ? (cf. HOËG, *La notation ekphonétique*, *op. cit.*, et les parallèles qu'il établit avec les signes correspondants utilisés en hébreu). Enfin quels rapports exacts unissent cette musique avec l'ancienne musique grecque, dont ses théoriciens ne cessent de s'inspirer, tandis que les praticiens semblent s'en éloigner totalement ? Autant de problèmes, parmi bien d'autres, dont l'étude de la musique byzantine apportera, quelque jour, la solution.

Pierre FORTASSIER.

CHAPITRE IX

LE PLAIN-CHANT

Il ne faut pas confondre le plain-chant — *planus cantus*, ou chant égal, uni, sans heurts — somme des répertoires occidentaux, avec le grégorien qui n'en est qu'une partie. Ils sont de même nature : monodiques, d'exécution incertaine parfois, constituant un répertoire liturgique savant et non populaire. Ce n'est pas un « art » ni l'accumulation de compositions personnelles mais la transmission figée de formules sacrées, une musique hiératique dont les paroles sont latines et qui s'est répandue au contact d'une musique populaire dont on sait peu de choses. Son histoire, sa forme sont dictées par le monde palestinien qui a fourni les premières données, le monde grec qui les a transmises, l'Occident qui les reçut, les Barbares qui changèrent le cours des événements. On considère en général que le répertoire s'est fixé entre les IVe et VIIIe siècles, mais sous une forme qui nous échappe en partie, et différente suivant les régions. Des chrétientés fort anciennes ont, en effet, conservé longtemps les coutumes dictées par leurs apôtres (Espagne, Irlande, Italie en partie) et restèrent longtemps indépendantes. A partir du VIe siècle, l'église de Rome entreprit la lente unification de ces rites ; la liturgie romaine elle-même fut fixée vers le IXe siècle. Mais l'unification en Espagne ne remonte qu'au XIe siècle, et Milan n'a jamais abandonné le principe de son rite ancien. Ces lentes modifications font trouver naturelles l'abondance et la diversité des pièces, suivant leurs origines ; on voit

donc qu'auprès des livres romains actuellement seuls connus, on trouvera de **multiples formes** qu'il convient de juger, après les avoir replacées dans leur cadre.

Les histoires générales de la musique ne peuvent envisager à la fois tous ces points de vue. On lira avantageusement les suivantes : Th. GÉROLD, *La musique au Moyen Age*, Paris, 1932 (441 p. in-16, B. N., 8° Z 1842 (73), et : *Histoire de la musique des origines à la fin du XIVe siècle*, Paris, 1936 (B. N., 4° Vm 41 (1). G. REESE, *The Music in the Middle Ages, with an introduction on Music of ancien times*, New York, 1940 (B. N., Usuels de la salle de Musique). Dom J. FROGER, Origines, histoire et restitution du chant grégorien, dans *Musique et liturgie*, 1950, n°s 15, 18 ; 1951, n° 19 ; 1952, n°s 26, 28 ; 1953, n° 33. J. CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen Age*, Paris, 1950 et, du même auteur, *La musique médiévale*, Paris, 1951.

Les **sources** sont les manuscrits médiévaux : il faut se garder de les interroger avant d'avoir tiré toute l'information possible des fac-similés, car beaucoup de livres anciens ont été reproduits. On commencera par la *Paléographie musicale, fac-similés phototypiques des principaux manuscrits de chant...*, Solesmes, 17 vol. depuis 1889 (Paris, B. N., Usuels de la Musique, et Salle des Manuscrits). On verra plus bas comment tirer parti de la notation neumatique : pour juger de la musique elle-même — qui est parfois écrite sur portée dans cette collection — l'étudiant devra se faire un peu liturgiste. A l'aide des tables de ces volumes, et ayant en mains quelque livre de chant liturgique moderne avec ses tables, on comparera la composition des offices et même des pièces. Du moment que la liturgie n'était pas unifiée, et qu'elle a longtemps conservé des pièces locales, on ne sera pas surpris que beaucoup de textes aient été supprimés, écourtés, que leur place soit différente suivant les livres, et cela, dans une ordonnance générale qui reste parfois semblable à la nôtre (livres romains) ou qui peut en différer beaucoup (livres hispaniques). Beaucoup de pièces rejetées par la liturgie officielle ont de l'intérêt pour le musicologue : il s'agit de savoir à quel genre elles

appartiennent, la place qu'elles tenaient dans l'office, quelle était leur forme mélodique et verbale. Le chercheur se souviendra du principe fondamental : un livre de liturgie n'est qu'un témoin isolé, il n'a de valeur que s'il est remis à sa place parmi les livres de telle région et de telle époque, qui peuvent contenir des pièces semblables, ou analogues, ou identiques. Nous voici dans l'obligation de recourir aux collections imprimées, aux répertoires, aux études.

Naturellement, on épuisera toutes les chances de trouver les textes recherchés dans les livres modernes : graduel, antiphonaire, psautier. Tous sont munis de tables, ainsi que les collections suivantes : « Henry Bradshaw Society », éditant depuis 1891 les textes liturgiques rares de tous pays (Londres, actuellement 85 vol., B. N., B. 24925). « Plainsong and Mediaeval Music Society » (pas de liste officielle des éditions). *Graduel et Antiphonaire de Salisbury*, Londres, 1894 et 1901-1925, 3 vol., in-4°, Salle des manuscrits, facs. 8° 230 et 4° 376). Des éditions isolées seront très utiles : tels le *Graduel de l'église de Rouen au XIII[e] siècle...*, éd. H. LORIQUET, Dom J. POTHIER, A. COLLETTE, Rouen, 2 vol., in-8°, 1907 (B. N., 8° B 41612), et enfin un répertoire fragmentaire mais pratique : Carl MARBACH, *Carmina Scripturarum...*, Strasbourg, 1907, in-4° (B. N., B 29252).

Pour les textes en vers, on consultera Ul. CHEVALIER, *Repertorium hymnologicum*, Paris, 1892-1920, 6 vol. in-8° contenant le classement alphabétique de 40 000 *incipit* avec renvois aux sources et à la bibliographie (usuels de toutes bibliothèques). G. M. DREVES, *Analecta hymnica medii aevi...*, Leipzig, 1886-1925, 54 vol., in-8° (B. N., B. 24508). J. MEARNS, *Early latin Hymnaries*, Cambridge, 1913 (B. N., Usuels de la Salle des Manuscrits). Enfin le D[r] STÄBLEIN prépare une collection fort importante, qui contiendra, suivant les volumes, prose et vers, sous le titre *Monumenta medii Aevi monodica* (Ratisbonne), et un Répertoire international des sources musicales est en cours de constitution (cf. F. BLUME, Zum Plan eines internationalen Quellenlexikon der Musik, dans *Musikforschung*, V, 1952, pp. 306-315).

Une fois retrouvée la pièce à laquelle on s'intéresse, ou bien quand on a constaté qu'elle n'est pas connue, il faut l'étudier. Tout comme les livres, les pièces vont par séries : à chaque série, son genre musical et littéraire. Un offertoire ne peut être confondu avec un introït, et pour l'étudier il faut connaître l'histoire et la forme de la série : nous entrons dans les études de détail. Le chercheur, une fois de plus, doit trouver l'usage exact des textes qu'il a sous les yeux, leur date, leur origine ; il doit trouver aussi les autres copies de ce texte dans des livres analogues : s'il est unique, on doit en administrer la preuve.

C'est ici que commence le rôle des encyclopédies : le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie (D. A. C. L.)*, commencé par CABROL et LECLERC en 1907 et terminé par H. MARROU en 1953, sûr dans cette dernière partie seulement pour le liturgiste (B. N., Usuels de la salle des Imprimés). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Encyklopädie...*, Kassel, depuis 1949, sous la direction de F. BLUME (B. N., Usuels de la Musique, actuellement arrivé à la lettre G, cité : *M. G. G.*) et contenant d'excellents articles.

Il faut également dépouiller les revues : celles d'abord dont les titres ont été mentionnés au chapitre premier, parce qu'elles sont musicologiques et internationales. Mais en plus on trouve souvent des articles de musicologie ou de liturgie dans des revues de philologie ou d'histoire médiévale : par exemple *Speculum... Mediaeval Studies* (Cambridge, Mass., depuis 1926, B. N., 4° Z 2631). *Romania* (depuis 1872, B. N., 8° Z 498). *Scriptorium... études relatives aux manuscrits* (Bruxelles, depuis 1946, B. N., 4° Q 3174). On n'aura garde d'oublier les revues religieuses, ou de musique religieuse : *Revue grégorienne*, Solesmes, depuis 1911, pratique surtout, mais ayant publié des articles de recherche jusqu'en 1952. *Revue du chant grégorien* (1892-1940), était plus historique (B. N., Usuels de la Musique). *Musique et liturgie* (depuis 1948, de tendance pratique, B. N., Usuels de la Musique) ; l'indispensable *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* (Maria-Laach, Trêves, I, 1921 à XV, 1941) devenu *Archiv für Liturgiewissenschaft* (I, 1950 à IV, 1955) (Paris, collection privée)

dépouille tous les articles touchant à l'histoire et à la musique religieuse, en toutes langues. Le *Bollettino degli « Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra »* (Rome, depuis 1949, B. N., Usuels de la Musique) dépouille des revues rares. Les études du *Scriptorium* de Solesmes, ne paraissant plus dans la *Revue grégorienne* depuis 1952, se trouvent dans une collection à parution irrégulière : les *Études grégoriennes*, I, 1955 (B. N., Usuels de la Musique). *La revue bénédictine* (depuis 1884, B. N., D 11302) et *Sacris Erudiri* (Bruges depuis 1946, Paris, collection privée), peuvent être aussi questionnées. La dernière venue, *Quadrivium, Rivista di filologia et musicologia medievale* (Bologne), inscrit la musicologie à son programme (t. I, 1956). Enfin une édition ronéotypée à peu d'exemplaires rendra d'incomparables services : la *Bibliographie grégorienne*, établie par Dom HUGLO, mais non signée, Solesmes-Rome, 1956, à consulter à l'Institut de Musicologie de Paris.

Ces recherches ne manqueront pas de poser des questions de géographie ecclésiastique ; la réponse se trouve dans : Ul. CHEVALIER, *Répertoire des sources... Topo-bibliographie*, Paris, 1904-1909 (Usuels, toutes salles de travail), et dans : Dom L.-H. COTTINEAU, *Répertoire topo-bibliographique des Abbayes et Prieurés*, Mâcon, 2 vol. in-8°, 1939.

Le chapitre des généralités comprendra encore les **études du texte littéraire** lorsqu'il ne provient pas des Livres saints. Quelques auteurs médiévaux sont connus : il n'y a pas d'équivoque pour les œuvres d'un Fortunat, d'un Prudence. Le cas le plus fréquent est celui de pièces d'un genre et d'un style particulier, anonymes ou portées par une signature illustre, dite d'autorité, qui leur sert de passeport et assure leur diffusion. Pour les auteurs, comme pour les genres, il faut remettre dans son cadre cette littérature latine médiévale dont toutes les œuvres sont établies sur des modèles passe-partout. La bibliographie récente des auteurs est à chercher dans les fichiers onomastiques de la Sorbonne, tenus à jour avec grand soin. Les livres suivants contiennent des études par auteurs et par genres, indispensables : Max MANITIUS, Geschichte des lateinischen Lite-

ratur des Mittelalters, t. IX, 1, 2, dans *Handbuch der klassischen Altertums...*, Munich, 1911 (B. N., Usuels des Imprimés). F. J. E. RABY, *A History of Christian Latin Poetry*, Oxford, 1927, et : *A History of Secular Latin Poetry...*, Oxford, 1934, 2 vol. (B. N., 4° Yc 116 et 4° Yc 114). J. DE GHELLINCK, S. J., *L'essor de la littérature latine au XII*e *siècle*, Bruxelles, Paris, 1946, 2 vol., in-8° (B. N., 8° Z 3010€ (4-5). Les textes sont édités dans la *Patrologie latine* (225 vol., B. N., Usuels des salles de travail) mais cette édition, non critique, remonte à 1844 et ne fait que reproduire les éditions antérieures. On peut la remplacer partiellement par : *Monumenta Germaniae historica* (deux séries : in-f°, Berlin depuis 1825 in-4°, Hanovre depuis 1877, Usuels des salles de travail), édition de valeur également irrégulière.

La **lecture, l'étude et la transcription des manuscrits** sont à reprendre constamment. En plus des études antérieures — s'il consent à les lire — l'érudit moderne dispose, en effet, d'un arsenal de techniques nouvelles qui peuvent grandement ajouter à ses moyens d'action. Microfilm, photographie des palimpsestes, etc., sont des ressources qui permettent des résultats dont on n'aurait osé rêver jadis, mais qui n'ont leur valeur que si l'étude est reprise à la base, ce qui suppose un nouvel effort.

Théoriquement, la **bibliographie des manuscrits** devrait suivre une description substantielle dans les catalogues des dépôts qui les conservent. Pratiquement les catalogues anciens sont souvent de simples énumérations de cotes, bien des ouvrages plus récents négligent la bibliographie, et d'ailleurs certains fonds ne sont pas entièrement répertoriés. Les catalogues modernes donnant des notices détaillées et une bibliographie complète sont encore très rares parce qu'ils sont fort longs à établir et exigent le concours de nombreux spécialistes ; quand ils existent ils signalent les neumes et sont de précieux auxiliaires (une partie des manuscrits latins de la B. N. ; le fonds de la reine Christine au Vatican, etc.). On consultera la liste des catalogues établie par P. C. KRISTELLER, Latin manuscript books

before 1600, a bibliography of the printed Catalogues..., dans *Traditio*, VI, 1948, pp. 227-317 (B. N., Usuels, Salle des Manuscrits). En plus, presque toutes les revues spécialisées dans le Moyen Age établissent des index des manuscrits étudiés dans leurs colonnes (ainsi *Scriptorium*, *Revue bénédictine*, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, etc.). Des études sur certains ensembles de manuscrits sont répertoriés par la *Bibliographie grégorienne*, p. 8 (Institut de Musicologie).

La **notation neumatique** est devenue l'écriture carrée des livres ecclésiastiques actuels : il est donc nécessaire de toute façon d'en avoir une idée, car les principes n'ont pas changé depuis Charlemagne : ils ont été seulement adaptés à la graphie sur lignes devenue carrée peu à peu, et adoptée ensuite par les troubadours, les polyphonistes, etc. On commencera par la lecture sur les imprimés modernes, très facile, et écrits en clefs d'*ut* et *fa* : il faut prendre de préférence un graduel récent, et lire attentivement la petite notice intitulée « solfège grégorien » qui se trouve toujours au début.

L'adaptation de ces principes aux manuscrits est ensuite affaire de méthode. Les neumes changent de forme suivant les régions : on consultera G. SUNYOL, *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*, Desclée, Paris, 1935 (B. N., Usuels de la Musique), qu'il faut prendre comme un guide pratique mais non critique. Au total, SUNYOL reprend certaines planches de la *Paléographie musicale*, beaucoup plus intéressante : on en consultera surtout les tomes II et III, qui donnent trois cents reproductions de neumes différents pour une même pièce, le graduel *Justus ut palma*. Les fac-similés sont classés par types de notation. La troisième collection à consulter est celle de H. M. BANNISTER, *Paleografia musicale Vaticana*, 2 vol., gr.-F., Leipzig, 1913, t. XII de *Codices e Vaticanis selecti...* (B. N., Manuscrits, facs. Fol. 184 XII, un ex. à la Sorbonne et un autre dans une coll. privée à Paris). On y trouvera exclusivement des manuscrits vaticans; les notices qui les décrivent sont de premier ordre et pas une d'entre elles n'a vieilli. Certains tableaux de neumes ont été repris par SUNYOL dans l'ouvrage duquel ils perdent toute utilité.

La lecture des neumes ne peut guère se faire que lorsqu'on possède plusieurs copies de la même pièce, et par approximation. Il est très souhaitable de trouver une copie sur lignes des textes à transcrire ; elle sert à contrôler les intervalles, rarement précisés par les neumes, et la hauteur absolue. Ce propos est l'objet de nombreuses études, signalées par la *Bibliographie grégorienne* (Institut de Musicologie), pp. 10-12 ; mais le sujet est vital pour la musique médiévale, aussi une liste éditée est-elle rapidement périmée. Il faut donc suivre attentivement la bibliographie donnée par les *Études grégoriennes* (ci-dessus, p. 99) et par les revues générales de musicologie (ci-dessus, p. 98).

Le plus grand problème de ces notations et de l'interprétation du plain-chant est celui du rythme, qui n'est pas résolu à la satisfaction de tous les érudits. De façon courante, et même dans des églises que n'ont pas touché les récentes réformes romaines, le plain-chant se chante en tendant au rythme libre, avec tous les accrocs que l'inexpérience cause en si délicate matière. Pareille interprétation s'autorise de l'exemple presque universel des églises orientales et grecques — modèles des premières chrétientés. Cependant de très nombreux problèmes se posent. On a sûrement mesuré jadis les hymnes et les séquences ; l'église de Milan elle-même scandait métriquement ses hymnes jusqu'à une date assez récente. Parmi les séquences, certaines admettent un mètre, d'autres un rythme seulement : cette diversité s'est peut-être appliquée, en certains cas, à telles pièces syllabiques du répertoire. Il était donc normal que certains érudits recherchent une formule métrique permettant le chant de la majorité des pièces. Mais jusqu'ici toutes les tentatives ont échoué, ou s'appliquent très difficilement et déforment la mélodie médiévale. Les théories sont très diverses. Dom POTHIER, dom DAVID, sont en faveur d'une prépondérance de l'accent. Dom MALHERBE est « spatialiste » : les petits intervalles sont brefs, les grands intervalles sont longs ; les notes graves sont douces et les aiguës, fortes. Dom JEANNIN est à mi-chemin entre rythme libre et mesure, il s'appuie sur la forme métrique de certains chants de l'église syrienne : malheureusement ces pièces

semblent être exceptionnelles. Dom JEANNIN, devenu maître de chapelle, n'a d'ailleurs pas tenté de mettre ses théories en pratique (*Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes*, Paris, 1924, 2 vol., B. N., 4° Vm 347. *Études sur le rythme grégorien*, Bourg, 1927, in-4°, 234 p., B. N., 4° V 10133, etc.). Oskar FLEISCHER, *Neumenstudien, Abhandlugen über mittelalterlichen Gesangs-Tonschriften*, Leipzig, 1895-1904, 3 vol. in-4° (B. N., 4° V 3961) va beaucoup plus loin dans cette voie : pour lui, un neume (groupe de notes) représente un *temps* musical et rythmique ; il se chante donc d'autant plus vite qu'il contient davantage de notes. — L'école allemande actuelle cherche à rapporter le mètre musical à celui du latin, sans tenir compte d'ailleurs de la décadence où était tombée la notion de quantité à l'époque du plain-chant : les travaux de E. JAMMERS sont très représentatifs de cette tendance (*Der gregorianische Rhythmus, antiphonale Studien*, Strasbourg, 1937, *Collection d'études musicologiques*, 25e vol.) ; ses articles paraissent continuellement dans les revues allemandes. Enfin le P. DE MEEUS, continuant les travaux de J. Vos (*Le rythme du chant grégorien à son apogée*, 1907), annonce en plusieurs articles récents un système basé sur des principes nouveaux (Orientations nouvelles en musicologie médiévale, dans *Annales de la Fédération historique et archéologique de Belgique*, XXXVe Congrès, Courtrai, 1953, pp. 523-539, complété par : La notation neumatique et la tradition rythmique grégorienne, dans *Scriptorium*, IX, 2, 1955, 222-245).

Les **échelles musicales** sur lesquelles le plain-chant est construit ne sont pas les échelles modernes ni, d'autre part, des gammes défectives tout au moins dans la forme sous laquelle nous parviennent les mélodies. Elles reposent entièrement sur une notion de disposition des intervalles et non de hauteur absolue ; on entend assez bien qu'une mélodie peut avoir une forme très différente selon la place qu'y adopteront les demis-tons. Ce système est la **modalité**, et il semble bien que sa codification soit postérieure à la création de la plupart des grandes mélodies classiques. Quatre formes principales sont placées sur les degrés de *ré*, *mi*, *fa* et *sol* ; suivant leur *ambitus*

elles sont authentes (plus aiguës) ou plagales (plus graves). Il semble que ce système soit une organisation didactique, destinée à un classement facile des mélodies d'après leur *incipit*, leur finale, etc., et qui aboutit dès la fin du VIII[e] siècle au système des *tonaires*, cahiers d'enseignement où se lit le classement du répertoire par groupes modaux. Un grand nombre des mélodies toutefois n'entre que péniblement dans ce lit de Procuste ; le fait est remarqué des contemporains eux-mêmes. On peut supposer que dans la première période (église primitive) l'échelle sonore utilisée était un système pentatonal auquel le travail de J. YASSER donne une grande vraisemblance (*Mediaeval Quartal Harmony, a Plea for Restoration*, New York, 1938, cf. *Revue grégorienne*, 1939, pp. 233-239). On pense que les huit modes sur quatre finales se sont organisés vers le VI[e] siècle en Grèce, cf. E. WERNER, The Origin of the eight modes of Music (Octoechos), A study in musical symbolism dans *Hebrew Union College Annual*, XXI, Cincinnati, 1948, pp. 211-255, et : New Studies on the History of the Early Octoechos, dans *Kongress-Bericht Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Utrecht, 1952, pp. 428-442). La nature même des échelles, leur rapport avec celles de l'Antiquité et leur évolution est étudiée par J. CHAILLEY dans un cycle d'enseignement à la Sorbonne (*Formation et transformation du langage musical*, I, *Intervalles et échelles*, cours 1954-55, Paris, Centre de Documentation Universitaire ; cf. communication à la Société de Musicologie, 26 avril 1956, sous presse dans *Revue de musicologie*). Des vues assez différentes se trouvent dans : A. AUDA, *Les gammes musicales, Essai historique sur les modes et les tons*... (Ixelles, 1947, B. N., Vmb 271). Le point de vue des grégorianisants est parfaitement exposé dans H. POTIRON, *La modalité grégorienne*, *Monographie grégorienne*, IX, Paris, 1928 (ne se trouve qu'à l'Institut catholique) et par P. THOMAS qui élargit considérablement le débat : *Studio sulla modalità gregoriana, Teoria traditionale dell'Octoechos e teoria moderne degli esacordi*, Rome, Castellani, 1947 (se trouve à l'Institut catholique et dans diverses collections privées).

Les théoriciens médiévaux de la musique ont rédigé des traités où les faits ci-dessus sont commentés. La complication de ces ouvrages s'augmente du fait qu'ils sont écrits dans un latin médiéval où chacun des auteurs introduit son propre vocabulaire dont nous n'avons pas la clef. Il faut cependant les connaître et les étudier : l'édition première a été faite par Martin GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae et Germaniae codicibus...*, St.-Blaise, 1784, 3 vol., in-4° (B. N., V 10743-45). Une édition moderne, critique et assortie d'études scientifiques, est assurée par l'*American Institute of Musicology* de Rome, sous le titre : *Corpus Scriptorum de musica*, coll. in-4°. Sont édités : les traités de Jean d'Afflighem (Jean Cotton) et d'Aribon, le *Micrologue* de GUI D'AREZZO. Pour ce dernier recourir également aux études de l'éditeur : J. SMITS VAN WAESBERGHE, The Musical notation of Guido of Arezzo, dans *Musica disciplina*, V, 1951, pp. 15-55 et : *De musico paedagogico et theoretico Guidone Aretino ejusque vita et moribus*, Rome, 1953 (B. N., Vmc 956).

Ainsi armés, nous pouvons passer aux études de détail. **Les débuts du plain-chant** sont dictés par le monde oriental : la synagogue, les premiers apôtres grecs ou syriens. Voir : A. GASTOUÉ, *Origines du chant romain*, Paris, 1907, in-8°, 304 p. (B. N., 4° V 6291, 1), chap. Ier. Th. GÉROLD, *Les Pères de l'Église et la Musique*, Strasbourg, 1931 (B. N., 4° Z 2359, 25). Johannes QUASTEN, *Musik und Gesang in den Kulten der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*, Münster-in-W., 1930, in-8° (B. N., B 43088, 25). A. Z. IDELSOHN a édité un *corpus* des mélodies hébraïques : *Hebraïsch-orientalischer Melodienscharz zum ersten Male gesammelt...*, Jérusalem, 1914-32 (B. N., Vma 860, 1-10). On recherchera les enquêtes encore utiles de Dom J. PARISOT et Dom J. JEANNIN, au début du XIXe siècle, et l'on attendra sous peu la sortie du livre de E. WERNER, *The Sacred Bridge* (Oxford).

Mais les anciennes liturgies sont différentes des modernes et différentes entre elles au surplus. Elles se rapprochent des modèles donnés par leurs apôtres, grecs ou syriens, mais à mesure que le temps passe, Rome impose son culte. Toutefois ce culte romain

lui-même se modifie et les régions réformées n'échangent jamais l'ensemble de leur liturgie contre la romaine mais superposent en quelque sorte le « romain » au culte ancien. Partout on trouvera donc des traces anciennes plus ou moins évidentes.

Le rite **celtique** est celui des habitants de Grande-Bretagne du IIIe au VIe siècles ; il s'est fondu peu à peu dans le « romain » à la suite des réformes (Grégoire Ier et ses successeurs, VIIe siècle, Dunstan, réformateur monastique du Xe siècle, Lanfranc, réforme normande du XIe siècle). Le spécialiste de cette forme est Dom GOUGAUD, *D. A. C. L.*, t. II, col. 2969-3032, puis *Christianity in Celtic Lands*, Londres, 1932 (manque à Paris). Saint Colomban (VIe siècle) laisse des hymnes (méthode d'étude pour un auteur : consulter d'abord MANITIUS, *Geschichte...*, et RABY, cités plus haut, puis le *Repertorium* de CHEVALIER, t. VI à la table par noms, et DREVES auquel renvoie CHEVALIER, les *Encyclopédies*, et passer ensuite aux ouvrages de détail donnés par ces bibliographies). Pour le VIIe siècle le seul historien est Bède, mort en 735, bien averti des choses musicales (éd. critique et notice, C. PLUMMER, Oxford, 1896, B. N., 8° Nf 614, s'aider de P. F. JONES, *A Concordance... of Bede*, *Publ. of the Med. Ac. of America*, 2, 1929, B. N., 4° G 1876).

Il reste fort peu de témoins manuscrits, soit celtiques (hymnaire de Bangor, début VIIe siècle, ms Milan C 5 *inf.*), soit mêlés de rites romains vus par les Anglo-Saxons (bibliographie dans une étude en préparation sur les notations, S. CORBIN).

Le rite **milanais** est probablement le résultat des réformes de saint Ambroise à partir du rite primitif et d'aménagements du chant grec. Il a constamment évolué vers le chant romain mais conserve même maintenant des formes typiques : longues vocalises, antiennes très simples indépendantes de tout système modal, antérieures donc aux codifications du VIIIe siècle, répons avec des motifs à répétition, une psalmodie ancienne sans médiante ni intonation. Les monuments non notés sont du Xe siècle, les plus anciens manuscrits notés sont du XIIe. On verra un article de fond encore utilisable par Dom GATARD

dans *D. A. C. L.* (I, col. 1353-1373) et l'article tout récent, Ambrosius, de la *M. G. G.* Éditions de textes : un antiphonaire (Londres) complété par d'autres manuscrits, dans la *Paléographie musicale*, t. V-VI. Des éditions de MAMBRETTI et GARBAGNATI (1898) sont inaccessibles à Paris. Le texte scientifique du Missel (sans musique) se trouve dans A. RATTI et M. MAGISTRETTI, *Missale ambrosianum duplex...*, Milan, 1913 (B. N., Z 2130), l'ordinaire dans : M. MAGISTRETTI, *Beroldus sive Ecclesiae ambrosianae... ordines...*, Milan, 1894 (B. N., Z 40102). Pour le ton des lectures : C. PEREGO, *La Regola del canto fermo ambrosiano...*, Milan, 1622, in-4° (B. N., B 2759) (ne pas le consulter pour la psalmodie). La Bibliothèque nationale conserve quelques livres de liturgie dont certains sont notés (fichier de liturgie). La bibliographie du rite est réunie dans la revue *Ambrosius* (Milan depuis 1925, B. N., 8° B 59) et dans la collection « Archivio Ambrosiano » (Milan, parution irrégulière) dont le dernier volume (t. VII) est : *Fonti e Paleografia del Canto Ambrosiano*, Milan, 1956, par DD. HUGLO, AGUSTONI, CARDINE, MONETA CAGLIO.

La **liturgie hispanique**, dite *mozarabe*, résultat des prédications aux temps apostoliques, conservée jusqu'au XIe siècle, laisse de nombreux monuments, de forme antérieure à l'invasion arabe de 711. Les Arabes partis au XIe siècle, Rome ne reconnut pas une forme que sa propre chrétienté primitive avait pratiquée, et l'abolit ; des destructions de manuscrits eurent lieu, ceux qui restent sont antérieurs à la diffusion de la portée, donc indéchiffrables. Une restauration, au XVIe siècle (Tolède, Burgos, etc.), fit reprendre les textes anciens, mais on ne sait sur quelle base les mélodies ont été reconstituées.

Édition des textes : *Patrologie latine*, t. LXXXV-LXXXVI, sous le nom de saint Isidore, plus scientifiquement exposés par : Dom G. MORIN, *Liber... lectionarium...*, Maredsous, 1893 (B. N., D 11359). M. FÉROTIN, *Le Liber mozarabicus Sacramentorum...* (Paris, 1912, B.N., B 50033, VI), et *Liber Ordinum...* (Paris, 1904, B. N., B 30033, V). D. José VIVÈS et J. CLAVERAS, *Oracional Visigotico...* (Barcelone, 1946,

B. N., 4° B 15, I). Ces éditions décrivent scrupuleusement les manuscrits (cf. surtout FÉROTIN, *Liber... sacramentorum*). Un antiphonaire entièrement noté en neumes est reproduit : *Antifonario visigotico-mozarabe de la Catedral de Leon. Monumenta Hispaniae Sacra, Serie Liturgica*, V, 2, Barcelone, 1953 (Paris, coll. privée). Les reconstitutions du XVIe siècle sont éditées par C. ROJO et G. PRADO, *El Canto Mozarabe, Estudio historico-critico...* (Barcelone, 1929, B. N., Usuels de la Musique). On conserve à Paris des manuscrits espagnols d'une époque ultérieure, nous en donnerons la liste dans un ouvrage à paraître. DREVES, *Analecta hymnica*, t. XVI et XVII, édite des pièces postérieures à la période hispanique.

La bibliographie du rite, jusqu'à 1949, est relevée par L. BROU, *Bulletin de liturgie mozarabe, Hispania Sacra*, II, 1949, 459-484. Le même auteur a publié depuis lors de nombreuses études dans *Anuario musical*, *Hispania Sacra*, et *Sacris Erudiri*. Les hymnes et surtout les *preces* méritent des études nouvelles : les *preces* sont des textes en vers, sûrement populaires, dont la musique est peu connue (S. CORBIN, *Essai sur la musique... au Portugal*, pp. 322-325, B. N., 8° Z 29842 (8) ; voir les poèmes dans W. MEYER, *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik*, III, Berlin, 1905, B. N., 8° Yc 942). Ces textes sont fort anciens, l'étude la plus récente est celle de D. HUGLO, Preces des graduels aquitains..., dans *Hispania Sacra*, t. VIII, 1955, pp. 361-383 (étude mélodique).

Le chant gallican

Pour certains auteurs, ce mot désigne *tous* les rites primitifs de l'Europe occidentale ; on le restreint ici à la région gallo-franque des Ve au VIIIe siècles (limites dans F. SCHRADER, *Atlas de géographie historique*, Paris, 1896, in-f., B. N., fol. G 532). L'article *gallican* du *D. A. C. L.* n'est à consulter que pour la description de la messe, au style oratoire, encore proche des origines. On étudiera aussi le sens du mot « gélasien », forme cultuelle qui coïncide avec l'extension du gallican. Les sources conservées sont très nombreuses, souvent

incomplètes (liste détaillée dans un travail en préparation sur la notation neumatique).

La trace du gallican dans la liturgie romaine est peu étudiée, mais le chemin est bien tracé par : Johannes QUASTEN, *Expositio antiquae liturgiae gallicanae germano-parisiensi ascripta, Opuscula et textus historiam ecclesiae...*, fasc. III, Munich, 1934, complété par : Oriental influence in the Gallican Liturgy dans *Traditio*, 1943, I, 55-78 (B. N., Dép. des Manuscrits, p. 80) et : A. GASTOUÉ, Le chant gallican, origines et sources, dans *Revue de chant grégorien*, 1937, XLI, 167-176; 1938, XLII, 5-12, 57-62, 107-112, 146-151, 171-176; 1939, XLIII, 7-12, 44-46. C'est un des meilleurs ouvrages de l'auteur. L'article le plus récent est celui de la *M. G. G.*

Le chant romain ou grégorien

Voici l'étape définitive de la liturgie chantée de Rome, unifiée, émondée par sept siècles d'ordonnances et de pratique. On ne sait trop ce qu'était le chant primitif de Rome. Après GASTOUÉ et QUASTEN (voir plus haut, p. 105), J. FROGER fait des hypothèses (Origines, histoire et restitution du chant grégorien dans *Musique et liturgie*, 15 et 18, 1950). Chaque pontife, réglant la liturgie qui s'augmentait, réglait indirectement le chant. Un « âge d'or » du plain-chant paraît se placer vers le VII[e] siècle ; Grégoire I[er] à qui l'on attribue la composition du « répertoire » était mort en 604, on ne parlait encore que de « chant romain ». Vers 753, sous Pépin le Bref, les livres romains entrèrent en Gaule pour des raisons politiques (J. CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen Age*, 1950, p. 54. Toute cette partie du livre est ici fondamentale) et vers la fin du siècle, on mentionne pour la première fois le « chant grégorien ». Or les livres reçus étaient incomplets, ils reçurent des additions locales et retrouvèrent, on ne sait comment, leur chemin vers Rome au X[e] siècle ; l'ensemble qu'ils contiennent s'est imposé sous le nom général de chant grégorien. L'histoire de ce répertoire est claire dans J. FROGER, Origines, histoire... du chant

grégorien, *Musique et liturgie* (19, 1951, 26 et 28, 1952, 33, 1953), et : Les chants de la messe aux VIIIe et IXe siècles, *Revue grégorienne*, 1947 et 1948.

La *transmission du répertoire* est orale ; il n'y a aucune notation avant le IXe siècle. Comme aujourd'hui en Orient, on enseignait de menus fragments, classant les différences initiales et terminales, les lois d'enchaînement. Peu à peu on a rangé ces « différences » suivant la « modalité » (disposition des intervalles autour de la finale), notion née à Byzance (théorie de l'*octoechos*) et adaptée par les théoriciens occidentaux : d'où les huit modes du plain-chant, sur *ré*, *mi*, *fa*, *sol*. D'où encore la notion du *tonaire*, recueil didactique énumérant les pièces suivant leur forme modale (cf. M. HUGLO, Un tonaire du graduel... dans *Revue grégorienne*, 1952, pp. 176, 224, et Le tonaire de... Dijon, à paraître dans *Annales musicologiques*).

On comprend dès lors qu'on ne « compose » pas le plain-chant, on le « recompose » constamment, à partir de ces fragments classiques dits « incises ». Toutes les formes relatives à l'établissement des textes, leurs rapports modaux, sont examinés dans P. FERRETTI, *Esthétique grégorienne, ou traité des formes musicales du chant grégorien*, Paris, Desclée, 1938 (B. N., Vmb. 834, 1). Ces formes avoisinent de près l'improvisation réglée encore coutumière en Orient.

Le « vieux-romain ». — Ainsi classé, le répertoire s'est répandu en Gaule sous une forme dont peu de témoins subsistent : le « vieux-romain », mal localisé encore, survivant à Rome jusqu'au XIIe siècle. Cf. Dom HOURLIER et Dom HUGLO dans *Revue grégorienne*, 1952, pp. 26-36, Dom HUGLO, *ibid.*, 1952, pp. 136-150, le même dans *Sacris Erudiri*, Bruges, 1954, pp. 96-120, J. HANDSCHIN dans *Annales musicologiques*, II, 1954, pp. 49-60. H. HUCKE étudie les formes et l'improvisation dans le vieux-romain : Musikalische Formen der Offiziumsantiphonen dans *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1953, pp. 7 s., et Improvisation in Gregorianischen Gesange, *ibid.*, 1954, pp. 5 s.

Le **répertoire grégorien** de nos livres pratiques est en théorie celui des IXe et Xe siècles. On s'efforce de réaliser une édition critique repro-

duisant l'état du répertoire à la fin du VIII[e] siècle (exposé de méthode par J. FROGER, L'édition critique de l'Antiphonale..., dans *Études grégoriennes*, I, 1955, pp. 151-157). L'ensemble de la *Paléographie musicale* est plus proche de ce que nous connaissons : t. I, graduel de Saint-Gall, IV, d'Einsiedeln, tous deux du X[e] siècle, mais le temps a ajouté au répertoire : adaptations et compositions pour la partie liturgique, puis séquences, hymnes. De très nombreuses monographies sont publiées par la *Revue grégorienne* depuis 1930 jusqu'à 1952 (HESBERT, BROU, HUGLO, etc.), et par la *Revue de chant grégorien* (POTHIER, GASTOUÉ). On fera intervenir les revues allemandes, dont le dépouillement est constamment donné par la *Revue de musicologie* et, beaucoup plus complètement, par l'*Archiv für Liturgiewissenschaft*. L'évolution du répertoire doit être examinée de pair avec l'histoire ecclésiastique : l'ouvrage le plus récent, le plus pratique, est la grande collection de A. FLICHE, et V. MARTIN (en collaboration avec divers auteurs), *Histoire de l'Église, depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, depuis 1948 (B. N., Usuels, Salle des Imprimés).

L'étudiant est tenté d'étudier des séries de pièces, liturgiques ou non, ou des morceaux isolés qui présentent de l'intérêt pour une raison quelconque. On peut lui proposer quelques modèles : il existe de nombreuses monographies dégageant les caractéristiques d'un genre, d'une époque, d'un style. Par exemple Dom L. BROU a recherché patiemment Les chants en langue grecque dans les liturgies latines, dans *Sacris Erudiri*, I, 1948, pp. 165-180, et Premier supplément, *ibid.*, IV, 1952, 226-238. Dom HESBERT a épuisé la question du répons *Tenebrae* dans Le problème de la Transfixion du Christ..., dans *Revue grégorienne*, 1937-1938. J. A. CABANISS retrouve dans Boèce l'origine des antiennes *O* de l'avent : A note on the date of the great Advent antiphons, dans *Speculum*, XXII, 1947, pp. 440-442. Plus anciennement W. H. FRERE a fait l'étude musicale de la forme « répons » dans la préface de : *Antiphonale Sarisburiense*, Londres, 1901 (B. N., Salle des Manuscrits, facs. 4° Z 376). Une liste très abondante se trouve dans la *Bibliographie grégorienne*, p. 331.

Le répertoire poétique est très abondant dans les livres liturgiques. Une grande partie de ces compositions a été abandonnée au profit des chants pris dans la Bible ou chez les Pères. Les hymnes sont fort anciennes et deviennent liturgiques au IVe siècle ; puis viennent les tropes, presque tous désuets, et les séquences dont cinq seulement ont survécu. Pour la plus grande partie, ce répertoire est édité par DREVES, *Analecta hymnica*.

Les hymnes. — Ce sont des poèmes strophiques sans refrain, la mélodie est répétée sur chacune des strophes. De rares pièces (*Pange Lingua*, de FORTUNAT, *Gloria Laus*, de THÉODULFE) ont la forme du *versus* ancien où deux strophes, alternativement, servent de refrain. Les sources hymniques sont mal groupées, les études difficiles, les notations tardives : caractéristiques d'une enquête utile et fructueuse. Si l'on a un nom d'auteur, reprendre la méthode signalée plus haut pour Colomban (p. 106), quand on disposera d'un *incipit* seulement, le rechercher dans CHEVALIER, *Repertorium hymnologicum*, de là dans DREVES dont les t. II, IV, XI-XII, XIV, XIX, XXII-XXIII, XXVII, XLVIII, L, LI sont consacrés aux hymnes. On s'accorde à penser que l'hymnodie officielle est partie des quatre hymnes authentiques de saint Ambroise (mort en 397) : *Deus creator omnium*, *Aeterne rerum conditor*, *Jam surgit hora tertia*, et *Veni redemptor gentium*. On en fit beaucoup d'imitations encore en usage; Rome ne les admit pas avant le XIIe siècle, mais le rite monastique et probablement les églises gauloises ne cessèrent de les chanter. Avant le XIe siècle, les hymnes se trouvent dans des recueils variés : collectaires, psautiers, etc. Elles sont rarement notées, comme si leur mélodie était familière à tous ; lorsqu'une notation intervient, les mélodies sont différentes comme si elles avaient été propres à chaque église et non « catholiques ». On n'a pas encore recherché dans ces pièces les éléments populaires qui s'y rencontrent certainement.

Les études sont résumées dans quelques travaux récents. MEARNS, *Early latin Hymnaries*, malgré sa date (1913), contient de bonnes analyses. Une étude pénétrante de Manlio SIMONETTI, Studi sull'inno-

logia populare cristiana dei primi secoli, dans *Atti dell'Academia Nazionale dei Lincei*, 1952 (B. N., 4° R 85, Per. XII, 258) donne une bibliographie récente, soignée. La question rythmique a été étudiée par W. LIPPHARDT, Rhythmische metrische Hymnenstudien, dans *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, XIV, 1938, 172-196, et par E. JAMMERS, Rhythmische und Tonale Studien zur Musik der Antike und des Mittelalters, dans *Archiv für Musikforschung*, V, 1940-41, et VIII, 1943.

Le répertoire des hymnes est beaucoup plus régional que celui du véritable plain-chant. Une bibliographie des hymnes par pays a été établie pour les fichiers de l'Institut de Musicologie, on y trouvera des indications pour : l'Espagne, la Gaule, la Suisse, l'Italie, l'Allemagne, la Pologne, la Suède, la Hollande.

Les tropes. — Ce sont des amplifications verbales et musicales intercalées dans les pièces liturgiques pour les fêtes. Ils sont importants, conduisant à la musique tonale et polyphonique ; le genre existe sûrement au IXe siècle, tout au moins pour le *Kyrie*, où les vocalises sont reprises et adaptées note par note à une paraphrase du texte liturgique. Il y a eu des tropes de presque toutes les pièces des messes solennelles, et des divisions très arbitraires sont indiquées par L. GAUTIER, *Histoire de la poésie liturgique au Moyen Age, Les tropes* (Paris, 1886, B. N., 8° Y 98). Deux volumes des *Analecta hymnica* de DREVES (t. XLVII et XLIX) leur sont consacrés, et J. CHAILLEY a récemment donné de meilleures directives de travail dans : *L'école musicale de Saint-Martial de Limoges* (à paraître ; un exemplaire manuscrit à la Sorbonne, un autre à la Bibl. nat., Manuscrits). Il y a fort peu de monographies sur les tropes ; leur étude est décevante parce qu'ils ne peuvent, ni musicalement ni littérairement, être séparés de leur support liturgique. Voir cependant : W. LIPPHARDT, Die Kyrietropen in ihrer rhythmischen und melodischen Struktur..., dans *Kongress-Bericht Lüneburg*, 1950, 56-59. L. BROU, Séquences et tropes dans la liturgie mozarabe, dans *Hispania Sacra*, IV, 1954, 1-15. W. IRTENKAUF, Das neuervorbene Weingartner Tropar der Stuttgarter Landes-

bibliothek, dans *Archiv. f. Musikwissenschaft*, 1954, XI, 280-295.

Les séquences. — Parmi les tropes, celui qui a connu la fortune la plus considérable est celui de l'*Alleluia*, dit séquence. La longue vocalise qui caractérisait cette pièce (plus longue encore au rite hispanique ou au milanais) se trouve encore dans les tropaires tardifs, tels que les manuscrits de Laon 263, ou Limoges 2-17. De même qu'on avait adapté des poèmes pieux aux neumes du *Kyrie*, de même on isola les termes de cette vocalise (*sequela*, ou *jubilus*) pour en faire le support d'un poème, tout à fait autonome cette fois, et qui vit sans le support liturgique. Les poèmes de la première période sont assonnancés en *a* pour répondre au mot *alleluia*, les suivants (XIe siècle) sont indépendants, au XIIe siècle la musique elle-même échappe au cadre ancien. La séquence cependant conserve toujours sa forme propre : strophes identiques deux à deux, parole et musique, et qui étaient alternées entre les chœurs. Chaque église a sa liste propre, qu'on peut identifier. La bibliographie est donnée, très récemment, par l'ouvrage ci-dessus de J. CHAILLEY. DREVES a consacré à ce genre ses tomes VII à X, XXXIV, XXXVII, XXXIX-XL, XLII, XLIV, dépouillés dans le *Repertorium* de CHEVALIER. On ajoutera un séquentiaire récemment publié : R.-J. HESBERT, *Le prosaire de la Sainte-Chapelle* (Mâcon, 1952, gr. in-4°, B. N., Usuels de la Musique) et l'on aura soin de dépouiller les dernières livraisons des revues allemandes, y compris l'*Archiv für Liturgiewissenschaft*. Ne pas omettre *Acta Musicologica*, et *Revue de Musicologie*, déc. 1951, pp. 124-126.

Solange CORBIN.

CHAPITRE X

LA MONODIE OCCIDENTALE HORS DE LA LITURGIE JUSQU'A LA FIN DU XIIIe SIÈCLE

Ce serait une grave erreur que d'aborder l'étude d'une branche quelconque de la musique médiévale sans s'être au préalable familiarisé avec sa liturgie. Bien que les liens se relâchent de plus en plus à partir du XIIe siècle environ, il n'en est aucun aspect, si profane soit-il, qui, surtout à l'époque des genèses, n'ait reçu de l'église une influence de style ou de forme, et souvent l'impulsion initiale qui lui a permis d'exister. Presque tous les genres profanes, jusqu'au cours du XIIIe siècle, ont eu des prototypes plus ou moins liés à l'office, et à chaque expression en langue vulgaire correspond presque toujours un équivalent latin, contemporain ou antérieur. Outre les notions élémentaires de philologie, de paléographie, d'analyse musicale et d'histoire nécessaires à toute recherche originale, quiconque entreprend une étude dans ce domaine doit donc d'abord se sentir à l'aise dans l'expression liturgique, comme dans la latinité médiévale.

Ceci posé, la première prise de contact sera assez rapide, les ouvrages généraux étant assez peu nombreux. *La musique des origines à nos jours* de N. DUFOURCQ (ouvrage collectif, Paris, Larousse, 1946) et l'*Histoire musicale du Moyen Age* de Jacques CHAILLEY (Paris, P. U. F., 1950) ne donneront qu'une première vue d'ensemble des problèmes et de leur contexte, après quoi on devra se diriger vers les manuels proprement dits. Parmi ceux-ci, à peu près aucune histoire générale de la musique antérieure à 1930 environ ne pourra être prise au sérieux. *La musique au Moyen Age* de Th. GÉROLD (Paris, Champion, 1932) est commode, mais insuffisant et très peu sûr. Son *Histoire de la musique des origines à la fin du XIVe siècle* (Paris, Laurens, 1936) n'en

est le plus souvent qu'une seconde mouture. L'un et l'autre sont aujourd'hui remplacés par *Music in the middle ages* de Gustave REESE (New York, 1940) qui donne sur presque tous les points une bibliographie excellente jusqu'à sa date. On ne peut se dispenser cependant de consulter encore le *Handbuch der Musikgeschichte* de G. ADLER (2e éd. revue, Berlin, 1929), dont les chapitres signés Fr. LUDWIG forment un guide très sûr, sauf pour les transcriptions rythmiques, souvent discutables. D'aspect moins austère, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* de H. BESSELER (Postdam, 1931), qui fait partie du *Handbuch der Musikwissenschaft* de BÜCKEN, est moins dense et ne prend toute sa valeur qu'à partir du XIVe siècle. Pour les études de forme, on pourra partir de *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes* de Fr. GENNRICH (Halle, 1932), important manel, qu'on ne devra pas toujours prendre à la lettre (voir notamment les critiques que lui adresse SPANKE dans ses innombrables articles, modèles de méthode et de documentation). Enfin, la *Musica à Catalunya fins al segle XIII* de H. ANGLÈS (Barcelone, 1935) dépasse de beaucoup la portée de son titre et constitue un ouvrage de fond pour un grand nombre de questions ; écrit en catalan, il se lit sans aucune difficulté même pour qui ignore cette langue.

De ces ouvrages généraux d'initiation — auxquels on ne craindra pas de revenir souvent par la suite — on passera alors à la bibliographie particulière, infiniment plus vaste et plus dispersée, et dont nous ne pourrons ici que donner une idée.

I. — **Littérature chantée latine**

On ne doit jamais oublier que, très avant dans le Moyen Age, la véritable langue vivante des gens instruits fut le latin. Toute tentative d'expression dans l'idiome national, *lingua rustica*, fut longtemps considérée comme balivernes, *nugae* : c'est encore de ce mot que Guillaume de Malmesbury traitera les chansons de Guillaume IX.

On ne peut donc aborder aucune étude relative aux genèses médiévales sans s'être au préalable documenté sur cet aspect essentiel de

l'activité intellectuelle. L'étude musicale est ici solidaire de l'étude littéraire et philologique, et vice-versa. Du point de vue littéraire, on trouvera dans l'*Einführung in das Mittellatein* de Karl STRECKER, traduit en français par P. VAN DE WOESTIJNE (3e éd. revue, Lille, Giard, et Genève, Droz, 1948), sous le titre *Introduction à l'étude du latin médiéval*, un manuel indispensable d'initiation et de documentation bibliographique, et l'on conservera sous la main, pour la consulter à l'occasion, la *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters* de Max MANITIUS (Munich, O. Beck, 4 vol., 1911 sqq.). De même, tout autant qu'avec les revues musicologiques et liturgiques, dont on trouvera les principaux titres aux chapitres Ier et IX, l'étudiant devra être familiarisé avec les revues philologiques dont voici les principales, avec leur sigle usuel et leur cote à la B. N. de Paris :

Rom. : Romania (8° Z 498). *ZfR. : Zeitschrift für romanische Philologie* (8° Z 693). *ZfFSL. : Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* (Salle Périodiques). *ZfDA. : Zeitschrift für deutsches Altertum. N. M. : Neuphilologische Mitteilungen* (8° Z 16729). *St. Med. : Studi Medievali* (4° Z 16866).

Il devra aussi s'habituer à se référer aux grands répertoires tels que le *Repertorium hymnologicum* d'Ulysse CHEVALIER (avec ses suppléments, 6 vol., 1892-1921), aux encyclopédies d'archéologie religieuse comme le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* de Dom CABROL (*D. A. C. L.*, voir *supra*, p. 98) ou le *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques* de BAUDRILLART (Usuels à la B. N.) et aux recueils de textes comme les 54 volumes des *Analecta Hymnica* de DREVES et continuateurs (les plus anciens souvent sujets à caution). Pour l'étude historique des sources, la méthode est identique à celle des études liturgiques et exige la même bibliographie (v. chap. précédent).

Le mépris des clercs — et les clercs seuls savaient écrire — explique l'absence presque totale dans les manuscrits du premier millénaire de tout chant en langue vulgaire, encore qu'historiens et tradition soient d'accord pour en attester l'existence. On verra, à propos des chants historiques latins les plus anciens, que les érudits

modernes se sont souvent demandés si certains n'étaient pas des traductions *a posteriori* d'originaux romans ou germaniques.

Rien du reste ne semble subsister en ce domaine avant la **renaissance carolingienne**, qui favorisa un ample mouvement littéraire et poétique de langue latine ; les textes en sont réunis dans les diverses collections des *Monumenta Germaniae historica*, notamment dans les 4 vol. des *Poetae latini carolini aevi*, commencés en 1881 (aux Usuels à la B. N., casier R).

Mais parmi ces poèmes, beaucoup — non pas tous — étaient chantés, et quelques-uns d'entre eux nous sont parvenus avec leur musique ; les plus importants sont ceux du ms. lat. 1154 de la B. N., étudiés successivement par E. DÜMMLER (1878), H. SPANKE (1931) et J. CHAILLEY (*L'école musicale de Saint-Martial de Limoges (s. p.)*, où l'on trouvera une bibliographie détaillée). Les textes musicaux, en neumes sans lignes, sont de lecture incertaine ; on en trouvera un essai de transcription, très sujet à caution, dans l'*Histoire de l'harmonie au Moyen Age* de DE COUSSEMAKER (1852, aux Usuels de la Bibl. du Cre) ; les études paléographiques nécessaires se confondent avec celles du chant liturgique (v. chap. IX). Plusieurs chansons latines profanes ou semi-profanes ont été incidemment copiées aux XIe et XIIe siècles sur des pages libres de mss. liturgiques ou de tropaires, plus ou moins retouchées dans un esprit de piété (on possède les versions comparées de quelques-unes). Toutes références sont données par LUDWIG dans le *Handbuch* de ADLER, à mettre à jour avec le manuel de REESE. On recherchera surtout dans les revues indiquées les articles de DÜMMLER, STRECKER, TRAUBE, SPANKE, etc.

L'essor définitif de la lyrique latine fut donné à partir du IXe siècle dans le cadre de l'office, mais hors de la liturgie officielle, par le développement extraordinaire du **trope** et de son dérivé la **séquence** (voir chap. IX). Contrairement à celle des tropes, la bibliographie des séquences est fort abondante. Mais il faut tenir compte de l'évolution considérable de ce genre, solidaire de la transformation de la notion poétique latine entre le IXe et le XIIe siècle. C'est cette transformation

qui semble commander le problème de la rythmique musicale jusqu'au XIIIe siècle inclus, mais, ici encore, ce problème semble avoir intéressé beaucoup plus les philologues que les musicologues — voir, en attendant la publication de la thèse de J. CHAILLEY sur *L'école musicale de Saint-Martial de Limoges*, les deux études de Mathieu NICOLAU : *L'origine du cursus rythmique* (Paris, 1930) et Les deux sources de la versification latine accentuelle (*Bulletin Du Cange*, IX, 1934). La bibliographie de la séquence dite « nouveau style », rimée et rythmée, est du domaine liturgique, encore que les grégorianistes ne l'admettent qu'avec une certaine réticence. L'article Abendland de la *M. G. G.* (cf. p. 23) en présente un bon résumé.

Par contre, on a beaucoup insisté depuis peu sur les rapports entre les séquences et les genres lyriques non liturgiques, tant latins que français ou germaniques, notamment le lai. Cette théorie, entrevue en 1841 par Ferdinand WOLF et fort controversée à l'époque, a été considérablement étoffée par J. HANDSCHIN dans son article fondamental : Ueber Estampie und Sequenz (*ZfMw.*, XII, 1929, pp. 1-20, et XIII, 1930, pp. 113-132) et par F. GENNRICH dans sa *Formenlehre*. On trouvera aussi d'intéressants rapprochements, parfois critiquables, dans les deux ouvrages parallèles de Paul VERRIER, *Le vers français* (Paris, Didier, 1932), et de Georges LOTE, *Histoire du vers français* (Paris, Boivin, 1949). De toutes ces études se dégage en tout cas désormais la certitude accrue que l'étude des origines de la versification française est inséparable de l'étude de sa double filiation latine et musicale.

A partir du XIIe siècle, les tâtonnements sont achevés, les genres fixés, les modèles définis. On entre dans une ère de classicisme. A l'exception d'offices locaux, souvent rimés et dont les plus solennels sont volontiers tropés (monographies nombreuses, mais pas d'étude d'ensemble), la liturgie ne se renouvelle plus guère. Mais à ses côtés subsistent de nombreuses excroissances : tropes et séquences (v. plus haut), versus et conduits (pas d'étude d'ensemble à partir du XIIe siècle; on devra collectionner les monographies, telles que l'office du Pseudo-Calixte édité successivement par Peter WAGNER, *Die Gesänge der*

Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela, Fribourg-en-Suisse, 1931, et par H. ANGLÈS, Barcelone, 1931, ou *L'office de Pierre de Corbeil* par H. VILLETARD, Paris, 1907). Pour le **drame liturgique**, les ouvrages essentiels sont ceux de CHAMBERS, *The medieval stage*, 1903, et surtout de Karl YOUNG, *The drama of the medieval church*, 1933, mais ils ne s'occupent que du texte, en négligeant la musique ; tout reste à faire dans ce domaine, où l'on en est encore à utiliser le précieux et insuffisant *Drames liturgiques du Moyen Age* de DE COUSSEMAKER (Rennes, 1890). Des éléments nouveaux sont cependant fournis périodiquement ; citons, à propos du *Chant de la Sibylle*, origine du drame des Prophètes, que l'on croyait traité exhaustivement par ANGLÈS dans *Musica a Catalunya*, une nouvelle étude de S. CORBIN dans *Revue de Musicologie*, juillet 1952 ; sur le *Sponsus* les articles de LIUZZI (*Studi Medievali*, 1929-1930) et de L.-P. THOMAS dans *Romania* (1927-1929), puis le livre posthume du même, *Le Sponsus* (Paris, P. U. F., 1951 ; critique musicologique par J. CHAILLEY dans *Revue belge de Musicologie*, 1952, 2-3) ainsi qu'un article de ce dernier sur Le drame liturgique à Saint-Martial de Limoges dans *Revue d'Histoire du théâtre...*, 1955.

Il existe enfin, dans la pratique chantée latine, de multiples genres mineurs que l'on commence seulement à connaître. Par exemple le **chant des classiques latins**, fort important pour l'étude des problèmes de métrique (étude en cours de S. CORBIN, amorcée dans une communication au Congrès d'Oxford, 1955, à paraître ; étude préliminaire dans les *Mélanges Masson*, t. I, 1955) ; ou encore les **rondeaux pieux latins** à danser, parallèles aux rondeaux français, dont une étude d'approche a été publiée par Yvonne ROKSETH dans les Mélanges 1945 des *Études historiques de Strasbourg* sous le titre Danses cléricales du XIIIe siècle.

On voit, par l'abondance de ces rubriques, combien il reste encore de recherches à effectuer dans le domaine de la lyrique latine médiévale.

II. — Monodies en langue vulgaire

Ici encore les études musicales sont inséparables des études littéraires, et vice-versa. Presque toutes les questions étudiées le plus

souvent sous le seul aspect littéraire recèlent un aspect musical, dont on commence seulement à se préoccuper. Ainsi les **poèmes dits narratifs** du x[e] siècle — « Passion de Clermont », « Saint Alexis », « Sainte Eulalie », etc. — sont des chants dérivés de modèles liturgiques ; « Sainte Eulalie », par exemple, comme l'a montré HANDSCHIN dans *Über Estampie und Sequenz*, est calqué sur une séquence du même manuscrit à la même sainte. La **chanson de geste** est un genre musical autant que littéraire ; si les travaux abondent sur le premier aspect (on n'a pas ici à les citer) le second n'est guère étudié que par GENNRICH (Der musikalischer Vortrag der altfr. *Chansons de geste*, Halle, 1923 ; voir aussi *Formenlehre*) et J. CHAILLEY (Études musicales sur la chanson de geste et ses origines, *Revue de musicologie*, 1948, complété par Autour de la chanson de geste, *Acta Musicologica*, 1955). Pour le **lai** et ses dérivés antérieurement au XIV[e] siècle (où l'étude est reprise par A. MACHABEY à propos de Machaut), en attendant l'étude de notre élève Jean MAILLARD (cf. revue bretonne *Ar Falz*, mai-juin 1956), on verra surtout les études de SPANKE, et on se référera à la publication ancienne, mais non remplacée, de JEANROY, BRANDIN et AUBRY, *Lais et descorts français du XIII[e] siècle*, Paris, 1901. Les **petits genres à forme fixe,** dont l'influence sous forme de « refrains » devait être considérable tant sur la chanson de trouveurs et sur le motet (cf. GENNRICH, Refrain Studien, dans *ZfRPh.*, 1955, 5-6) que sur le théâtre profane (voir sur ce point J. CHAILLEY, La nature musicale du jeu de Robin et Marion dans *Mélanges Cohen*, 1950), ont été réunis en corpus par GENNRICH sous le titre *Rondeaux, Virelais und Balladen*, 2 vol. dont l'un (Dresde, 1921) donne les textes intégraux, l'autre (Göttingen, 1927) les variantes et références ainsi que les refrains fragmentaires. L'ouvrage est capital, mais on ne devra pas oublier que Gennrich, selon son habitude, interprète modalement tous les mss. non mesurés sans indication diacritique, et retouche au besoin les textes. On joindra à son livre les mises au point de SPANKE et celles de W. APEL dans *Journal of the American musicological Society*, 1954, pp. 121-130.

Le morceau de résistance de ce chapitre est évidemment l'immense

répertoire des « trouveurs » (nous avons suggéré ce terme global pour désigner l'ensemble des troubadours d'oc, trouvères d'oil, Minnesänger germaniques, etc.). La bibliographie est considérable et ne peut être ici qu'esquissée. L'inventaire des manuscrits a été dressé plusieurs fois ; on se réfère aujourd'hui, en en empruntant les sigles (repris à Schwan), aux deux utiles plaquettes de A. JEANROY, *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Paris, Champion, 1916, et *Bibliographie sommaire des chansonniers français du M. A.*, *ibid.*, 1918. L'inventaire des chansons de troubadours dont la musique a subsisté se trouve dans *Die Melodien der Troubadours* de Jean BECK, Strasbourg, 1908, sous forme de tableaux pp. 29-41 ; celui des trouvères français avait été dressé par Gaston RAYNAUD dans sa *Bibliographie des chansonniers français*, aujourd'hui épuisée et remplacée par une nouvelle édition très remaniée publiée par SPANKE (publication posthume terminée par H. HUSMANN) sous le titre *G. Raynauds Bibliographie des alte französischen Liedes*, Leiden, 1955.

Pour aborder l'étude littéraire, on pourra commencer par une vue d'ensemble empruntée par exemple au cours de J. FRAPPIER, *La poésie lyrique en France aux XII*[e] *et XIII*[e] *siècles*, Paris, Centre de Documentation universitaire, s. d., d'où on extraira une première bibliographie. On lira ensuite les ouvrages anciens, mais encore fondamentaux, de A. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au M. A.*, 3[e] éd., revue, Paris, Champion, 1925, et *La poésie lyrique des troubadours*, Paris, Didier, 1934, 2 vol., sans oublier toutefois que leurs conclusions ont été controversées. Sur l'épineuse question des origines, on trouvera un remarquable résumé des diverses thèses dans M. Rodrigues LAPA, *Liçoes de literatura portuguesa, epoca medieval*, 2[e] éd., Coimbra, 1943, pp. 25-67. Les ouvrages ultérieurs sur cette question apportent peu de faits nouveaux, mais défendent les uns la thèse arabe (Robert BRIFFAULT, *Les troubadours et le sentiment romanesque*, Paris, Éd. du Chêne, 1945), les autres la thèse cathare (Denys DE ROUGEMONT, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939) ou une thèse de synthèse civilisatrice (P. BELPERRON, *Joie d'amour*, Paris,

Plon, 1948). Dans tout ceci il s'agit surtout d'études sémantiques, tandis que l'étude musicale, plus précise, oriente plutôt vers une confrontation de formes et de mélodies avec les autres répertoires existants. Pour ce travail, la thèse arabe ne peut fournir que peu de termes de comparaison ; ceux-ci par contre sont nombreux et convaincants avec le répertoire latin des versus et conduits, en laissant délibérément de côté l'étude des thèmes littéraires, sinon pour démontrer, sur des sujets différents, des analogies de procédé et d'expression. La comparaison des formes a été entreprise de façon magistrale par SPANKE dans son ouvrage fondamental *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik*, Berlin, 1936, complété par *Deutsche und französische Dichtung des Mittelalters*, Stuttgart-Berlin, 1943. On y adjoindra les deux articles de GENNRICH, Internationale mittelalterliche Melodien, dans *ZfMw.*, 1929, 5-6, et Lateinische Kontrafacta altfranzösischen Lieder, dans *ZfRPh.*, 1930, p. 187, ainsi que J. CHAILLEY, Les premiers troubadours et les versus de l'école aquitaine, dans *Romania*, 1955, pp. 212-239.

Pour la description musicale des chansons de trouveurs, on trouvera d'utiles renseignements dans les ouvrages généraux déjà cités (sans négliger GÉROLD) et dans l'abondante bibliographie signalée par REESE, pp. 446-451. Pour la première prise de contact, on sera heureux de trouver les deux petits livres parallèles et non remplacés de Pierre AUBRY, *Trouvères et troubadours*, Paris, 1910, et de Jean BECK, *La musique des troubadours*, Paris, Laurens, s. d. Postérieurement à la bibliographie de Reese, on trouvera surtout divers articles de H. HUSMANN (*AfMw.*, *Musikforschung*, *Acta Musicologica*, etc.).

Dès cette prise de contact, on ne tardera pas à buter devant le grave problème de la traduction rythmique des manuscrits non mesurés — le plus grand nombre. La théorie dite « modale » avait cru un moment résoudre la difficulté ; façonnée par P. Aubry à partir de 1898, complétée par Ludwig, revendiquée, puis abandonnée par Beck (cf. J. CHAILLEY, Quel est l'auteur de la théorie modale dite de Beck-Aubry, dans *AfMw.*, 1953, 3), approfondie par Husmann,

assouplie par Anglès (communications aux Congrès de Bâle, 1949, et de Vienne, 1956), elle était bien commode ; malheureusement elle est loin d'être aujourd'hui admise comme la panacée universelle, et laisse subsister encore bien des difficultés non résolues.

L'étude des **Minnesänger** est aussi très embryonnaire (bibliographie dans REESE, p. 448). La dépendance littéraire des Minnesänger vis-à-vis des trouveurs français a été amplement montrée par Istvan FRANK dans *Trouvères et Minnesänger*, Sarrebrück, 1952 ; leur dépendance musicale est sans doute tout aussi forte : par exemple HUSMANN a démontré que le célèbre *Palästinalied* de Walter VON DER VOGELWEIDE reproduisait textuellement le schéma mélodique de la non moins célèbre chanson d' « amor de lonh » de Jaufré RUDEL, *Lanquan li jorn* (les deux mélodies sont enregistrées, l'une sur disque B. A. M., LD. 08, l'autre sur disque Studio S. M., 33.05), mais une étude d'ensemble serait ici encore bien souhaitable. Des comparaisons musicales méthodiques ont été récemment amorcées par Ursula AARBURG (Melodien zum frühen deutschen Minnesang, dans *ZfDA.*, 1956/1, pp. 24-46). Voir aussi, de la même, le compte rendu du livre d'Istvan FRANK dans *Anzeiger für deutsches Albertum*, 1955, pp. 172-176, et W. MULLER-BLATTAU, *Trouvères und Minnesänger*, Sarrebrück, 1956. De nouvelles concordances sont découvertes périodiquement : ainsi Marcabru-H. von Weldeke dans Jos. SMITS VAN WAESBERGHE, *De melodieën van H. v. W. liederen*, Amsterdam, 1957 (leçon inaugurale).

Enfin, la **publication des textes musicaux** eux-mêmes, d'ailleurs freinée par la difficulté de la transcription rythmique, est elle aussi fort en retard. Pour les textes littéraires, il existe de nombreuses publications monographiques, que l'on trouvera sans peine aux fichiers onomastiques des grandes bibliothèques. Pour la musique, en dehors des exemples disséminés dans les divers articles ou livres généraux, on ne dispose guère que de deux mss. publiés intégralement, celui de l'*Arsenal* par Pierre AUBRY et le *Chansonnier Cangé* par Jean BECK (ce ms. étant partiellement mesuré, on devra vérifier les transcriptions sur la phototypie du ms. qui constitue le Ier vol.). On pourra

y adjoindre les *Cantigas d'Alphonse le « Sage »* (ou mieux *Le Savant, El Sabio*) par ANGLÈS, et *Les chansons de Gautier de Coinci* par J. CHAILLEY *(sous presse)*. Cette dernière publication est encore le seul exemple que nous connaissions pour les trouveurs français d'une édition critique accompagnée des variantes musicales des différents mss. Cet exemple sera bientôt suivi, pour Gace Brulé, par la publication en cours de notre élève H. ALVAREZ PEREYRE.

On ne devra jamais non plus perdre de vue que la distinction des genres est une idée beaucoup plus moderne que médiévale. Le Moyen Age, au fond, crée peu de toutes pièces, mais il possède un génie inégalé pour amplifier, développer, transformer et faire surgir des choses anciennes de nouveaux aspects insoupçonnés. Telle pièce, qui apparaît comme une chanson, peut en réalité être une adaptation faite sur un original latin ; celui-ci à son tour, peut être l'adaptation d'une voix de contrepoint extraite d'un motet ou d'un organum, primitivement bâti sur une teneur liturgique, dont le souvenir a disparu. BUKOFFZER (Interrelations between Conductus and Clausula, *Annales musicologiques*, II, 1954) a attiré l'attention sur ces sources cachées dont la clef réside parfois dans une brève clausule d'organum : celui qui sait lire efficacement le *Repertorium* de LUDWIG (discipline particulière qui requiert un sérieux entraînement, mais qu'il vaut la peine d'acquérir) y trouvera de très nombreux exemples de ce processus, exemples qu'il vaudrait la peine de décryptographier. Le mécanisme a été également exposé par J. CHAILLEY dans sa thèse complémentaire sur *Gautier de Coinci* (sous presse depuis 1952...), à propos d'une pastourelle pieuse de ce dernier, qui renvoie à une pastourelle profane, qui renvoie à un conduit latin, qui renvoie à un motet, qui renvoie à un *Benedicamus Domino* liturgique, disparu dans l'aventure...

On ne peut donc aborder l'étude d'un genre comme un fait isolé. La civilisation médiévale forme un tout extraordinairement homogène, dont on ne peut comprendre un élément sans les étudier tous. C'est là l'une des raisons de l'attrait qu'elle ne cesse d'exercer sur nous.

Jacques CHAILLEY.

CHAPITRE XI

LA POLYPHONIE OCCIDENTALE DU IXe AU XIVe SIÈCLE

Il semble bien qu'il n'y eut pas discontinuité entre l'Antiquité et le Moyen Age occidental, touchant la musique polyphonique. Sans tenir compte de l'aulos double ni des ensembles vocaux ou instrumentaux qui ont pu donner lieu éventuellement à des hétérophonies, l'hydraule proposait aux exécutants la possibilité de la polyphonie au moins à deux voix ; de plus nous savons qu'on en jouait avec le grand *cornu*, ou avec la voix humaine, mais ignorons s'il les doublait ou les accompagnait. Enfin, un texte de Martianus Capella, repris et commenté par Rémi d'Auxerre (G. I, 76 *a*), évoque la production de sons simultanés sur la harpe, telle que l'iconographie nous la révélera en plusieurs cas au Moyen Age. Si même on fait abstraction des définitions ambiguës de l'*harmonica*, *harmonia* ou *symphonia* (saint Augustin, Isidore de Séville), on voit que l'Antiquité léguait à ses successeurs les principes de la polyphonie (Byzance envoie un hydraule à Pépin le Bref en 757 : fait mentionné comme notoire par plusieurs musicologues du Moyen Age).

Sources. — Les sources d'information dont nous disposons sur la polyphonie sont : les textes musicaux, les textes historiques, les traités, l'iconographie.

Les textes musicaux (notations musicales) ont été découverts

dans les manuscrits qui s'échelonnent de la fin du IXe siècle à celle du XIVe. Les plus probants parmi les plus anciens sont les exemples notés en signes traduisibles (diagrammes ou lettres) qui se rencontrent dans les traités hucbaldiens (IX-Xe siècles) ou dans le *Micrologue* de Guy d'AREZZO. Il existe cependant quelques exemples de polyphonie en dehors des traités, dans certains manuscrits du XIe siècle (v. Dom MOCQUEREAU, *Le nombre grégorien*, t. I, 1908, versets à deux voix; LUDWIG, in *Handbuch der Musikgg.*; APEL, *The notation of polyphonic music*, 900-1600, 1949; E. JAMMERS, *Anfänge der Abendländlischen Musik*, 1955.

Le XIIe siècle est représenté par quelques manuscrits comme ceux de Saint-Martial sur lesquels on attend l'étude détaillée de J. CHAILLEY; de Saint-Gall; et certains autres tels le B. N. lat. 3549 de la fin du XIIe siècle qui renferme des chants à deux voix dont un en facs. dans APEL, *op. cit.*, p. 211; de son côté, DE COUSSEMAKER a traduit une partie de ces documents dans ses ouvrages sur le Moyen Age (v. plus bas) et SPANKE a étudié des pièces caractéristiques du manuscrit B. N. lat. 3719 (une partie du XIIe siècle).

Le XIIIe siècle nous apporte des recueils qui vont de la fin du XIIe ou du début du XIIIe siècle (Pérotin) jusqu'aux dernières années du XIIIe s. avec les fascicules VII-VIII du manuscrit dit de Montpellier (H 196).

Quelques-uns de ces mss. ont été partiellement ou totalement transcrits par les musicologues modernes et offrent à l'historien de la musique des documents lisibles et révélateurs — aux erreurs près — de la polyphonie de ce temps : FRERE, *The Winchester Troper*, fac-s. d'organa du XIe siècle (mais en neumes alignés) (1); H. HUSMANN, *Die drei und vierstimmigen N. D. organa*, Leip., 1940 (d'après le ms. Pluteus 29, I, de Florence, XIIIe siècle); William G. WAITE, *The Rhythm of Twelth-Century Polyphony* (1954) (organa — en notation

(1) Des transcriptions en ont été proposées par SCHNEIDER, *Geschichte der Mehrstimmigkeit* (1935), t. II.

moderne sans fac-s. — à deux voix, attribués à Léonin, vers 1170-1180) d'après le ms. de Wolfenbüttel 677 ; fac-s. éd. par Baxter (Oxford Univ. Press, *An old St. Andrews Music Book*, 1931) ; G. Kuhlmann, *Die Zweistimmigen französischen Motetten*, 1938, transcriptions (accepte l'accompagnement d'orgue portatif pour ces pièces). Albi Rosenthal a fourni l'inventaire détaillé des 54 motets du ms. dit de la Clayette (1225-50), réintégré à la B. N. après une longue disparition (*Annales musicologiques*, 1953, fac-s.), J. Chailley celui de fragments retrouvés à Châlons-sur-Marne (*Mémoires de la Société d'Agriculture, Commerce, Sciences et Arts... de la Marne*, 1956), et A. Machabey l'étude des mss. d'Évreux (Mél. I. Frank, 1957). Dans le *New Oxford History of music* (1954), vol. II, Ans. Hughes fait un historique de la polyphonie jusqu'en 1300, en fournissant quelques transcriptions malheureusement arbitraires. En 1907, Aubry avait publié les motets (XIIIe siècle) du ms. de Bamberg (fac-s. et trans. moderne, étude et commentaires) ; en 1947, Y. Rokseth terminait la publication de l'énorme ms. H. 196 de Montpellier qui est comme l'anthologie de la polyphonie depuis le début jusqu'à la fin du XIIIe siècle (*Polyphonies du XIIIe siècle*, quatre vol. fac-s., transcr., commentaires) dont les dits commentaires exposent à peu près tout ce qu'on peut savoir sur la polyphonie de cette époque. Enfin, A. Auda publia en 1954 les motets « wallons » du ms. Turin, Vari 42.

Le ms. dit de Las Huelgas (*alias* Burgos) édité dans les mêmes dispositions par H. Anglès (1938) est d'un grand intérêt pour la partie ancienne de son répertoire (XIIIe siècle) et sa notation (v. aussi, du même, *Musica a Catalunya*, Barcelone, 1935, nombreux fac-s. et transcr.).

Le XIIIe siècle profane et lyrique est représenté par les rondeaux à 3 voix d'Adam de La Halle, transcrits par J. Chailley (éd. Rouart-Lerolli) et antérieurement par de Coussemaker qui avait également traduit les motets du même Adam (*Œuvres complètes du trouvère Adam de La Halle*, 1872). C'est aussi dans son *Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles* et dans son *Histoire de l'harmonie au Moyen*

Age (1865) que DE COUSSEMAKER a traduit d'une façon obligatoirement approximative une cinquantaine de motets du ms. de Montpellier et plusieurs pièces prélevées dans des mss. des XIIe et XIIIe siècles (quelques fac-s.).

Pour ce qui est du XIVe siècle, on a en quelque sorte commencé par la fin en publiant les traductions (sans les photographies ou fac-s.) des polyphonies de Guillaume de Machault qui se placent *grosso modo* entre 1340 et 1370 (éd. de Fr. LUDWIG, chez Breitkopf de Leipzig, 4 fascicules, le 4e en 1954) ; J. WOLF avait publié quelques-unes de ces pièces dans *Geschichte der Mensural notation* en 1902 ; les polyphonies du *Roman de Fauvel* (début du XIVe siècle) sont connues en notation moderne par quelques exemples de l'ouvrage de J. WOLF, des fragments épars (la photographie de ce ms. fr. 146 a été publiée par AUBRY) et la *Transc. des Polyphonies*, par SCHRADE en 1956) ; quelques motets attribués à Philippe de Vitry figurent en notation courante dans les *Archiv für Musikwissenschaft*, 1925 et 1927 (art. de H. BESSELER) ; l'école italienne est assez largement représentée dans l'ouvrage de J. WOLF (v. *supra*) et aussi dans la publication d'APEL, *French Secular music from late XIV Century* (1950), 88 pièces transcrites dont plusieurs du ms. 1047 de Chantilly, du fr. n. a. 6771, etc. On en rencontrera aussi dans l'*Historical Anthology of Music* de DAVIDSON et APEL. D'autre part, deux importantes publications de transcriptions (avec quelques fac-s. échantillons) nous apportent les polyphonies italiennes suivantes : PIROTTA, *Œuvres ital. du XIVe siècle (The music of 14th Century Italy)* : Bartholus de Florence, Jean de Florence, Gheraldellus de Florence (1954). Et MARROCO, 34 pièces (la plupart des madrigaux à 2, 3 et quatre voix) de Jacques de Bologne (1954). Dans ces deux recueils, les études préliminaires sont en anglais.

Il faut recourir aussi à l'énumération, titre par titre de plusieurs mss. des XIVe-XVe siècles (Ivrée, Turin, Apt, etc.), établie par BESSELER (v. *supra*, *A. F. Mw.*, 1925, 1927) ; d'autres inventaires figurent dans le livre de J. WOLF, et celui, très détaillé, du Chan-

tilly 1047 (fin XIVe siècle, début XVe) a été publié par M. REANEY (*Musica disciplina*, 1954), qui a donné la traduction de quelques pièces de ce recueil. Enfin, plusieurs photos du Ms. d'Ivrée (ou d'origines diverses) peuvent être consultées à la B. N., ainsi que la transcription du ms. d'Apt par A. GASTOUÉ (les diapositifs de ce ms. sont aussi à la B. N.). Ajoutons que certains films de mss. polyphoniques, comme le Pluteus 29 de Florence, les deux mss. de Wolfenbüttel (677 et 1206) peuvent être consultés sur place à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 87, rue Vieille-du-Temple, Paris (3e).

Pour s'orienter dans l'ancien fonds (fin du XIIe et XIIIe siècles), il est toujours nécessaire de recourir à : LUDWIG, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Halle, 1910 (le t. II existe en photographies à la B. N. ; il est consacré au ms. de Montpellier) qui fournit l'analyse de tous les mss. antérieurs à 1300 renfermant des motets. A compléter par l'article du même LUDWIG, Die Quellen der Motetten ältesten Stils, dans *AfMw.*, juillet-décembre 1923. On s'apercevra ainsi que de très nombreux mss. français et étrangers sont encore inédits et que nous ne savons que très peu de choses sur leur contenu. L'ouvrage déjà ancien de RAYNAUD et LAVOIX, *Recueil de motets français des XIe et XIIIe siècles* (2 vol., 1883) renferme les *textes* (sans musique) de motets conservés dans des mss. de Montpellier, de la B. N., de l'Arsenal, Oxford, Rome, etc., et complète, *pour la partie française*, le *Repertorium* de LUDWIG.

Des polyphonies religieuses des XIII-XIVe siècles sont publiées avec quinze fac-s. dans le *Worcester Medieval Harmony* du R. P. Anselm HUGHES (1928). Elles sont amplement complétées par les éditions de *Messes* ou *Fragments de messes* polyphoniques : celle de G. DE MACHAULT à 4 voix (1947 : A. MACHABEY ; 1948 : J. CHAILLEY ; 1950 : DE VAN ; 1954 : LUDWIG-BESSELER). Celle, dite de Toulouse (fragments), in *Mus. Disc.* Celle, dite de Besançon (fragments), par J. CHAILLEY, dans *Annales musicologiques*, I, 1953. La messe dite de *Tournai* publiée par DE COUSSEMAKER en 1862, mais quelque peu fautive et surtout introuvable (sauf à l'Institut) a été intégralement

transcrite d'après les photos (MACHABEY) en 1953, mais reste encore inédite (1).

Ces indications pourront être élargies par la consultation d'ouvrages généraux : Manuels de RIEMANN (encore utile), d'ADLER, de BÜCKEN (très importantes bibliographies, notations, iconographie), WOOLDRIDGE (transcriptions), REESE *(Music in the Middle Ages)*, ANGLÈS (v. *supra* et travaux divers), SUBIRA *(Hist. de la mus. espagnole)*, CHAILLEY *(Hist. musicale du Moyen Age)*, MACHABEY (*Genèse de la tonalité...*, 1955, et *G. de Machault*, 1955), certains articles de la *Musikgeschichte in Gegenwart* (en cours) et du *Dict. de Grove* (en anglais, dern. éd.), etc., dont la plupart comportent de riches bibliographies que les chapitres antérieurs et parallèles au présent travail ont d'ailleurs énumérées. [V. aussi : GÉROLD, *La mus. des origines à la fin du XIVe siècle*, et surtout PIRRO, *La mus. aux XV et XVIe siècles* (le début se rapporte encore au XIVe siècle. Nombreuses et précieuses références).]

Les textes littéraires qui apportent souvent des précisions sur les formes lyriques, la danse ou l'emploi des instruments ne donnent presque rien d'utile sur la polyphonie.

Parmi les textes historiques, ceux qu'on relève chez Odon (Eudes) de Sully, évêque de Paris, sont les plus importants puisqu'ils établissent l'usage du chant à quatre voix (et même sa terminologie) en 1198, 1199 et 1208. (*Patrologie latine*, CCXII, col. 72 et 73 ; LEBEUF, *Traité historique...*, etc., qui cite même avant Odon de Sully, Thomas de Canterbury, m. 1170, à propos de la polyphonie). Textes cités par MACHABEY (*Hist. des Formules*, etc., 1928, p. 164 note), et le premier d'entre eux par A. GASTOUÉ dans les *Primitifs* (vers 1925 ?) et en 1850 par GUERARD. Tous deux ont été repris récemment par J. HANDSCHIN (1932), Y. ROKSETH (1939), W. WAITE (1954) (sans citer leurs prédécesseurs) pour les rapporter au *Viderunt* et au *Sederunt* de PÉROTIN.

(1) SCHRADE vient d'en donner une transcription (sans fac-s.) dans *Les Polyphonies du XIVe siècle* avec les *Fragments* de Toulouse (1956).

Nous ne pouvons entrer dans cette discussion et remarquons seulement que nos textes font allusion à des répons et des alleluia et non à des graduels (WAITE).

Un autre texte évoqué au moins depuis les travaux de l'abbé Lebeuf (XVIII[e] siècle) est tiré de l'*Extravagante* de Jean XXII : « Docta sanctorum » qu'on date diversement de 1322 à 1325 ; ce pape français vitupérait, d'Avignon, les chanteurs de motets compliqués et ordonnait le retour à l'organum primitif (1).

Enfin, les *Traités* de musique, presque tous rédigés en latin par des clercs — s'échelonnant sans discontinuité depuis l'an 900 environ — et, sauf quelques-uns (2) — réunis dans les *Scriptores* de GERBERT (3 vol., fin du XVIII[e] siècle) et DE COUSSEMAKER (4 vol., 1864-76) nous apportent non seulement les preuves de l'existence de la polyphonie, mais sa théorie fondamentale, ses techniques successives, ses formes essentielles ; pour ce motif, nous citerons les plus importants de ces Traités aux chapitres suivants : « Éléments » et « Formes ».

Éléments. — Jusqu'à ce jour, le plus ancien témoignage, le plus crédible et aussi le plus précis que nous possédions sur les principes fondamentaux de la polyphonie occidentale primitive se rencontre dans le *Traité* intitulé : *Musica Enchiriadis* (3) qui doit dater du début du X[e] siècle.

L'auteur — peut-être Otger (4) — expose les règles de l'écriture

(1) On remarque qu'une objection de même ordre est formulée par l'auteur du *Speculum musicae* à peu près à la même date.

(2) Principaux traités publiés en dehors de Gerbert et de De Coussemaker : *Dietrich* (XIII[e]) par H. MÜLLER ; *Amerus* (XIII[e] siècle), par KROMOLIKI (1909) ; *Jean de Grouchy* (env. 1300) par J. WOLF (1889) et par ROHLOF (1943) ; Anonyme (1279) par SOWA (1930) ; *Palma de Ociosa*, par J. WOLF, *S. I. M. G.*, XV (XIV[e] siècle); *Traité de Breslau* (XV[e] siècle) par J. WOLF, *A. f. Mw.*, 1918 ; *Traité de Jean de Bologne*, trad. par J. WOLF, 1933 ; *L'arte del biscanto misurato de Jacques de Bologne*, pub. par MARROCO (avec les Oe. de ce musicien, 1945 (XIV[e] siècle).

(3) Plus correctement *Encheiresis* (fém.) ou *Encheiria* (fém.) = *Essai*, ou mieux: *Enchiridion* = *Manuel.*

(4) Sur l'attribution et les nombreuses variantes de ce traité, cf. DE COUSSEMAKER, *Mémoire sur Hucbald et ses traités de musique* (1841), et surtout H. MÜLLER, *Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik* (1884). L'édition critique de l'*Enchiriadis*

à deux voix : « cantilène diaphonique ou plus communément *organum* (G. I 165 *b*) » ou encore *organum simplex* (*id.*, 166) ; puis à trois et à quatre voix et au besoin avec application aux instruments (*id.*, 165/7, 184/5) ; dans quelques cas la voix *organale* (accompagnante) est placée au grave de la voix *principale* (mélodie grégorienne officielle) *(id.)*.

On notera qu'à cette époque les intervalles harmoniques (accords) de seconde — tierce maj. et min. — sixte maj. ou min. — (à plus forte raison les 7e) étaient des *dissonances*. Les éléments du langage polyphonique que le Xe siècle livrait au XIe étaient donc les suivants (v. p. 12) :

Symphonie dans le sens de consonance harmonique (accord) ;
Diaphonie ou *Organum* (diaphoniam cantilenam, vel assuete organum vocamus (G. I, 165) ;
Intervalles harmoniques de base (seules consonances) : octave, quarte, quinte ;
Intervalles de passage (dissonances) : tierces, secondes (triton, sixtes, septièmes) ;
Cadences finales : sur une « symphonie » ou à l'unisson (1).

(Outre les *Scriptores* et les travaux modernes déjà cités, ajouter, bien qu'il ait un peu vieilli : RIEMANN, *Geschichte der Musiktheorie* (1898, chap. II, textes latins et trad. allemande, exemples transcrits en notation moderne.)



Lorsque, cent ans plus tard, Guy d'Arezzo reprend la théorie de la « diaphonia... quam nos organum vocamus », le premier exemple qu'il propose est écrit à trois voix, note contre note, le texte principal au milieu, une voix organale à la quarte inférieure, une autre à la quinte

(terme fautif devenu traditionnel) est en préparation par les soins de J. SMITS VAN WAESBERGHE (qui adopte : Musica Enchirias (= Enchiridion de Musica) in : *Expositiones*... Amsterdam, 1957, p. 8 s.).

(1) Nous ne faisons intervenir ici aucune des questions de durée des sons, de rythme, d'accent (latin), qui sont traitées en d'autres chapitres.

supérieure ; de plus, il remarque et met en valeur la particulière aptitude à l'organum, des tons *ut*, *fa* et *sol*. (Outre les ouv. cités plus haut, v. *Guido Aretinus* de J. SMITS VAN WAESBERG, Rome, 1953, surtout pp. 200 ss. (en latin), et du même auteur, *Guidonis Aretini micrologus*, 1955.)

Étant donnée l'autorité du moine de Pompose, on aurait pu supposer que sa technique préférée de l'*organum sub voce* à la quarte se serait imposée, mais il n'en fut rien.

Le *Traité de Milan* (1), anonyme, qu'on situe à la fin du XI[e] siècle, rétablit la voix organale *au-dessus* du chant principal et en fait un véritable contre-chant, note contre note mais où, selon des règles déterminées, alternent les *mouvements contraires* parallèles et obliques. De plus, la notion métrique intervient plus visiblement qu'auparavant, l'harmonisation (l' « organisation ») devant s'effectuer distinction par distinction.

Ce sont les acquisitions essentielles du siècle à ajouter au bagage des temps hucbaldiens.

Au début du XII[e] siècle (env. 1100), Jean Cotton, intéressant par certains côtés, confirme encore l'identité de la *diaphonie* et de l'*organum*, mais n'apporte aucun élément capital (cf. J. SMITS VAN WAESBERGH, éd. diplomatique : *Johannis affligemensis, de Musica cum Tonario*, Rome, 1950). En revanche d'autres Traités, aussi bien que les documents notés, font ressortir deux faits remarquables : 1° La quarte se trouve exclue comme harmonie de base de l' « organisation » ; 2° Le *mouvement contraire* (une des voix monte quand l'autre descend...), accidentel jusqu'alors, devient le principe de l'écriture à deux voix, les mouvements parallèles et obliques servant seulement de *passages* (v. traité en français *Quiconques veut déchanter*, éd. par DE COUSSEMAKER, *Hist. de l'harm. au M. A.*, pp. 245-6 ; par H. RIEMANN, *Gesch. der M. T.*, 98/10, par COMBARIEU, *Hist. de la mus.*, I., etc. Le traité latin *Anonyme*, III, COUS., I, 324 ss.

(1) DE COUSSEMAKER, *Histoire*, etc., pp. 229, 230 ss. — RIEMANN, *op. cit.* 86 ss. — APEL, *The Notation*, etc., p. 207.

expose les mêmes règles avec plusieurs exemples notés). Ce nouveau type d'organum prend le nom de *déchant* (lat. *discantus*) ; il était souvent *improvisé* au-dessus de la cantilène officielle et le déchanteur prit assez naturellement l'habitude de relier deux accords par une ou plusieurs notes de passage, qui devinrent de véritables mélismes ; transcrit sur le parchemin *(res facta)*, cet organum apparut comme un double chant, l'un au grave, cantilène liturgique en valeurs longues, dont chaque note porte une syllabe du texte sacré *(cantus firmus)*, tandis que l'autre, voix supérieure, passe d'un accord à l'autre (de quinte en octave ou vice-versa) au moyen de mélismes en valeurs brèves (au moins l'admettons-nous).

Les exemples de cette écriture apparaissent à Saint-Martial (vers la fin du XIIe siècle), dans un ms. de Saint-Jacques de Compostelle (XIIe siècle) (1) où chaque duo formant groupe est séparé du suivant par ce que nous appelerions une « barre de mesure », s'il était possible d'affecter une *mesure* à ces neumes sur lignes. Or, précisément à cette date, vers 1170-80, Léonin de N.-D. de Paris écrivait des organa aux mélismes desquels il semble possible d'imposer une mesure conforme aux *modes rythmiques* (*modi*, ou *maneries*, termes du XIIIe siècle) ; ce dernier élément faisait de l'organum un type d'écriture comparable pour l'essentiel au nôtre (v. les transcriptions d'organa de Léonin par William G. WAITE, 1954, 251 p. de mus., cité plus haut. Nous admettons *provisoirement* la date de 1170 pour Léonin).

Vraisemblablement aussi dans les dernières années du XIIe siècle, Pérotin, successeur de Léonin, reprit certains de ces organa à deux voix et en écrivit une troisième au-dessus ; puis une quatrième au-dessus de la troisième ; il obtenait ainsi des quadruples dont on a vu qu'il est question en 1198, 1199 [(cf. *supra*, v. aussi *Anonyme IV* de COUSS., I, 327 ss.) L'Espagne se flatte de posséder le plus ancien exemple de

(1) P. WAGNER, *Die Gesänge*, etc., 1931. — APEL, *op. cit.*, 212 ss. Fac-s. et transcr. — ANGLÈS, *Musica a Catalunya*, *pass.* Fac-s. et transc. intégrale par German PRADO, t. II de l'éd. de Whitehill, 1942. (Introuvable en France ; nous en avons le micro-film.)

polyphonie à 3 voix : cf. SUBIRA, *Hist. de la mus. en España*, p. 97, d'après le *Codex Calixtinus*, S. XII, ex. signé : magister Albertus.]

Les règles d'écriture apparaissent dans des traités du XIIIe siècle (1). Leurs principes sont conformes à ce qui est observable dans les œuvres de Pérotin et peuvent se réduire à ceci : les 3e et 4e voix doivent observer à l'égard du *cantus firmus* les mêmes règles que la voix organale proprement dite.

A cette date, env. 1200, les *éléments fondamentaux* de la polyphonie sont acquis : à la base, une mélodie liturgique, le plus souvent en notes longues espacées, parfois — au cours d'une même polyphonie — en style quelque peu mélismatique ; au-dessus, une, deux ou trois voix qui partent en consonance avec la note de base *(cantus firmus)* et vocalisent sur la « syllabe-note » de ce *c. f.* ; intervalles harmoniques formant *piliers* de la polyphonie : octave, quinte et leurs composés, 12e et 15e — et unisson. Cadences octave ou quinte — ou octave et quinte — ou unisson. Mesure : déterminée par les *modi rythmici* (v. leur théorie).



Formes. — On a vu que le déchant couché sur le parchemin *(res facta)* reprenait le nom ancien *d'organum* ; cependant vers 1200, cet organum s'il n'est pas mesuré et reste à deux voix est qualifié : *organum purum* ; on sait ce qu'est un *triplum*, puis un *quadruplum* ; toute section d'organum dont le *cantus firmus* resserre ses mots, les multiplie, devient lui-même quelque peu mélismatique et s'applique à un fragment de texte ayant un sens complet, s'appelle une *clausule* (on en trouvera dans le ms. lat. 15139 de la B. N.).

Ces désignations ne sont pas toujours rigoureuses : *organum* a bientôt désigné toute polyphonie mesurée ; l'*organum purum* s'est alors appliqué à l'*organum* mesuré qui se nommait aussi *organum*

(1) DE COUSS., *Script.*, I, pp. 1 et ss. (Jérôme Moravie, Jean de Garlande, Francon et éd. de ce traité par Cserba, 1935), pp. 327 ss. *Ano. IV*, etc.

duplum (c'est donc l'ensemble des *deux* voix qui prend le nom d'organum) ou d'*organum per se* ; l'*organum cum alio* était un *triplum* (un *organum per se* (à deux voix) plus une troisième voix) ; la clausule a été souvent qualifiée organum ou bien a été affectée à des formules étrangères à un organum, etc.

Le XIIIe siècle devait créer une forme nouvelle en apportant une modification à l'organum. Les *cantores* du XIIIe siècle appliquèrent aux vocalises de l'organum (voix organale) des paroles qui commentaient le texte liturgique du *cantus firmus* (officiel) ou tout au moins s'y rapportaient. Ce texte nouveau reçut le nom médiéval de *mot*, et la voix qui le chantait, de *motetus* (Motet). Au triplum, quand il y en avait un, on confia par analogie, un *autre* texte et la même opération fut infligée au quadruplum. Tantôt les textes différents sont tous en latin, tantôt, tous en français (même le *cantus firmus*) tantôt les uns en latin, les autres en français (cf. FAUVEL, *Qui sequuntur*, vers mêlés de lat. et de fr.).

Souvent cette métamorphose était réalisée non sur un *organum purum*, mais sur une *clausule*, dont le *c. f.* à plusieurs notes était restreint à une formule grégorienne ; or le nombre de syllabes du *motet* (texte nouvellement composé) nécessitait presque toujours un nombre de notes très supérieur à la durée du *c. f.* formé d'un nombre déterminé de cellules (ordines) ; il fallait donc répéter ce *cantus firmus*, deux, trois, quatre... fois. D'où la construction-type du motet classique du XIIIe siècle tel qu'on le rencontre dans plusieurs fasc. du ms. de Montpellier, dans celui de Bamberg (transcrits), dans les motets du ms. de la Clayette (v. *supra*), dans le ms. de Turin (v. *supra*).

Le *cantus firmus* prend le nom latin de *tenor* (teneure) ; ce *tenor* dirige tout, son *mode rythmique* s'impose aux autres voix ; chacune de celles-ci doit être en consonance avec le ténor sur les notes impaires, c'est-à-dire sur la première note de toute formule iambique ou trochaïque (ύ-, ‐́υ) la seconde note pouvant supporter une dissonance. (Cf. J. DE GARLANDE, puis FRANCO).

Une autre loi du motet était de proposer une musique continue : la pause générale (simultanée dans les différentes voix) y est interdite, (v. J. DE GARLANDE, C. I, 107 *a*, motets) (1).

Supposons maintenant qu'au lieu de choisir pour principe de sa polyphonie un fragment grégorien de quelques notes, le compositeur se donne pour tâche d'harmoniser une monodie : celle, par exemple, qu'il aurait inventée « la plus belle possible » (C. III, 361 *b*, *Ano. I* et J. DE GARLANDE, C. I, 177 *b* ; il précise que le conduit est parfois sans texte) pour un texte latin nouveau : il composera *note contre note*, à raison d'une note par syllabe, une ou deux mélodies au-dessus et peut-être une au-dessous du chant donné. Il obtiendra ainsi un « conduit » *(conductus)* à deux, trois ou quatre voix qui ne sera autre que la forme polyphonique du conduit monodique, lui-même rattaché à l'antique *versus* (cf. CHAILLEY, *op. cit.*, 162 ss. J. DE GARLANDE et FRANCO marquent la différence qui sépare le conduit du motet).

Se plaçant « entre le déchant et l'organum » (Garlande) la *copule* est une formule vocalistique qui se déroule à la fin des « points » (vers les cadences finales) ; elle peut être à deux ou à trois voix, soit note contre note, soit sur un *tenor* d'un ou de deux sons (une *tenue* aboutissant à la *finale*). De caractère strictement ornemental, elle ne supporte jamais un texte littéraire (cf. GARLANDE, FRANCO, ODINGTON).

Après le déchant, l'organum, le motet, le conduit et la copule, le *Hocket (Hoquetus)* constitue la dernière forme polyphonique traitée aux environs de 1250 ; il nécessite deux, trois ou quatre voix, mais avec la particularité technique que l' « une chante tandis que l'autre se tait ». Il y a donc alternance entre les voix, l'une répondant aux autres

(1) Jean de Garlande donne plusieurs exemples à 2 voix. Il précise au moyen de deux exemples que le discantus peut commencer en formant avec le tenor une *tierce* maj. ou min. ce qui est conforme aux organa du lat. 15139 et au texte de l'*Ano. IV* (C. I, 354). Certains « organistes » terminent même (incorrectement) par la tierce maj. ou min. (cf. *Genèse*, etc.). On lit aussi dans un traité du début du XVe siècle que le déchant peut former une 7e avec le tenor (C. III, 465 *b*).

ou vice-versa (bien qu'en principe, le tenor ne doive pas « hoqueter » avec les autres voix) (1).

Parmi les procédés d'écriture utilisés à cette époque, on relève l'*imitation* dont J. DE GARLANDE donne un exemple à deux voix (C. I, 116 *a*) engendrant obligatoirement le contrepoint renversable dont précisément on trouve l'application dans le lat. 15139 (cf. ROKSETH, *Mélanges La Laurencie*, 1933). De cette imitation systématique, naîtront le *canon* et la *fugue* dont le nom n'apparaîtra que dans le *Speculum musicae*, vers 1330. On remarque cependant que, d'après la théorie du *Speculum*, le motif fugué ne comporte pas de contre-chant (donc pas de polyphonie proprement dite). Cette forme existait déjà au XIIIe siècle, certaines graphies coïncidant exactement avec celle qui sert d'exemple au pseudo-J. des Murs. et ne pouvant s'expliquer que par elles (C. II, *Amen*, du f° 339 *a*, conforme au ms. ; les deux chœurs alternant se réunissent à la fin).

Quant au canon, il est exploité dès l'époque de Pérotin ; on le rencontre aussi dans les premiers motets (cf. GENNRICH, *Formenlehre...*, p. 91).

Dès la seconde moitié du XIIIe siècle surgissent des polyphonies profanes en langue vulgaire qui présentent le type d'harmonisation du *conduit*, mais adoptent des cadres déterminés par la poétique et la chorégraphie ; les *Rondeaux* d'Adam DE LA HALLE (à 3 voix) sont caractéristiques de ce style.

Une autre différence sépare encore le motet du conduit : tandis que le débit musical du premier est *continu* (v. *supra* et C. I, 96 *a* et *b*), le conduit peut présenter soit des pauses générales, soit des « accords-repos ». Cette particularité est à retenir.

(1) Le *Hoquetus* (alias *troncatio*) a été traité à titre d'œuvre indépendante à 4 voix, par Pérotin et fut ensuite introduit comme élément animateur (de quelques mesures) dans les motets de la fin du XIIIe siècle.



La période qui s'achève autour de 1300 a été qualifiée d'ancienne *(antiqua)* par les contemporains de Philippe VI ; eux se disent « moderni » ; ils créent et exploitent l'*Ars nova*, la manière nouvelle, sans rompre profondément avec le passé ; des innovations se manifestent cependant dans la polyphonie dès l'époque même de FAUVEL (1316 au plus tard pour la version PESTAIN DE CHAILLOU) :

1° Le motet existe toujours sous son ancienne forme (répétition identique d'une formule au tenor) mais on voit poindre sporadiquement l'« isorythmie » ; ce terme est de création moderne et qualifie tant bien que mal la *talea* qui consiste, un tenor étant donné, à le reproduire une ou plusieurs fois, *mais seulement dans son rythme* et non dans sa mélodie (1).

2° On combine la *talea* avec la *color* ; celle-ci depuis J. DE GARLANDE pouvait désigner plusieurs notions musicales et en particulier la *répétition* des mêmes sons (d'une formule donnée) — mais sans obligation d'observer le même rythme. Or la théorie de la *Transmutatio modorum* (2) pouvait conduire à un nouveau tenor de même mélodie et du *même mode*, mais en valeurs réduites, c'est-à-dire d'un *autre gradus*.

Cette association de la *talea* et de la *color* aboutit à la division du motet en deux grandes sections : la première (majeure) soutenue par

(1) On relève ce procédé partiellement appliqué dans le motet *Plange*, tenor : *Vergente*, cellules 2 et 4 ; dans *Detractor*, tenor : *Verbum*, cellules 1 et 2 d'une part, 9 et 10 de l'autre ; dans *Tribum*, tenor : *Merito* composé de deux fois six formules, toutes de même rythme, mais de sons différents (cf. *Roman de Fauvel*).

(2) La *transmutatio* appliquée à la polyphonie a été traitée par l'*Anonyme* de SOWA (1279). Les polyphonies transcrites par AUBRY *(100 Motets)* sous les nos CIV et CVI d'une part, CVII et CVIII de l'autre sont des hoquets dont le second de chaque couple est la *transmutatio* du premier. La modification se fait selon la règle de l'*Ano. IV* (les 3 voix passant dans le même mode). Aubry qui reproduit ce texte ne semble pas en avoir prévu la portée. (ID., *Commentaires* de ces pièces). Cf. APEL, *The notation*, etc., pp. 246 et 306.

un tenor de 2, 3, 4, etc., *taleae* en valeurs longues, la seconde (mineure) par les mêmes *taleae*, mais en valeurs brèves (1).

3° La division binaire reprenant progressivement ses droits, on voit apparaître la notation rouge dans un motet de FAUVEL. En même temps s'imposait une nouvelle valeur brève : la *minime* (exemple in *Quare Fremuerunt*, hampes ajoutées après coup ?).

A côté du motet isorythmique qui synthétise la forme savante de la polyphonie — celle des « connaisseurs » — se développe le *conduit*, très souvent à trois voix, qui trouve sa place naturelle dans l'exécution polyphonique de certains textes religieux ; beaucoup de *Fragments* : *Kyrie*, *Sanctus*, mais surtout le *Credo* et le *Gloria* sont écrits à trois ou à quatre voix en style de conduits homorythmiques, à peine mélismatiques et présentent l'aspect d'une succession de cellules de quelques mesures aboutissant à un accord-repos qui peut comprendre la tierce. Ces accords-repos sont amenés en principe par la double-sensible ascendante, et la composition consiste alors comme de nos jours, en un enchaînement de cadences de la forme :

mi *fa*
si *do*
sol *fa* (2)

déjà connue comme finale au XIIIe siècle, mais grandement généralisée à l'époque de Ph. DE VITRY (1291-1361) ; les altérations entraînées par les cadences (transposées dans d'autres tons) sont du ressort de la *Musica falsa* ou *ficta* (v. monodie ; cf. *Petrus dictus Palma de Ociosa* ; XIVe siècle, *supra*).

La vogue de ces conduits de style choral retentit jusque sur le

(1) Une telle disposition se relève peu après FAUVEL dans des motets qu'on croit pouvoir dater de 1325 et attribuer à Philippe de Vitry (BESSELER, *A. F. Mw.*, 1925-27). Étant donné l'écart qui existe entre les deux techniques (*antiqua* et *nova*) il semble que des intermédiaires nous font défaut.

Un troisième artifice (*dragma*) consiste à reprendre la *même* mélodie, mais avec d'*autres* rythmes ; exemple : le 2e Sanctus de la *Messe* de G. DE MACHAULT.

(2) V. les *Gloria* et *Credo* des Messes de *Tournai* (3 vx) et de MACHAULT (4 vx). Cf. LUDWIG, Die Mehrstimmige Messe des XIV. Jahrh., *A. F. Mw*, VII, 1925.

motet, qui dans bien des cas (v. Messe de Machault : *Kyrie*) présente des accords-repos ; d'autre part, à force d'écrire des *Fragments*, des auteurs finirent par grouper certains d'entre eux (qui pouvaient l'être du point de vue liturgique) pour en faire une messe entière polyphonique ; ainsi naquit la messe de Tournai, composée ou rassemblée vers 1330 (?) et formée de six sections à trois voix : *Kyrie*, *Gloria* (Amen), *Credo* (Amen), *Sanctus*, *Agnus*, *Ite*, ce dernier sous forme d'un motet dont le cantus n'est autre qu'une chanson courtoise française. La Messe à quatre voix de G. DE MACHAULT écrite entièrement par ce musicien, comprend également 6 sections ; sa structure est extrêmement mathématisée et suggère d'intéressantes études (v. MACHABEY, *G. de M., la vie et l'œuvre musicale*, 1955 ; pour la symbolique en général, M. SCHNEIDER, *El origen musical de los animales simbolos...*, Barcelone, 1946. A suivre avec prudence). Toutes les cadences principales sont encore à double sensible ascendante.

En dehors de ces deux formes maîtresses — motet et conduit — Jehannot LESCUREL (m. 1303 ?) reprend le procédé d'Adam DE LA HALLE et écrit un (seul) rondeau à 3 voix en forme de conduit ; ce n'était qu'une indication qui devait être suivie d'abord par quelques pièces dont deux rondeaux (de 8 vers) dans le ms. Pic. 67, f° 68, B. N. et surtout par Guillaume DE MACHAULT.

Ce dernier semble s'être donné pour tâche d'exploiter trois formes lyriques profanes : ballade, rondeau, virelai, jusque là éparses dans la production musicale, et, surtout, presque toujours monodiques.

Il traite la ballade de quatre façons différentes :

1° En trio vocal, les trois voix chantant un texte différent et l'écriture se rattachant à celle du conduit homorythmique, en dépit de quelques mélismes ;

2° En duo vocal, chacune des deux voix chantantes ayant son texte propre, et deux autres parties sans texte, les accompagnant (quatre voix en tout) ;

3° En « chasse » ou « canon » à 3 voix, chacune d'elles ayant son texte propre ;

4° En forme de mélodie accompagnée à 2, 3 ou même 4 voix, le cantus, souvent placé entre le triple et le tenor, ayant seul le texte, les autres voix écrites en contrepoint du cantus et pouvant être confiées à des instruments (G. de M. parle une seule fois de cornemuse, de vièle ou d'orgue). L'une de ces ballades (n° 1) est isorythmique entre ses trois couplets (in : *Handbuch der Musikwissenschaft* de BÜCKEN, Ursprung évoque l'accompagnement instrumental du motet et du conduit au XIIIe siècle, p. 131).

Les rondeaux et virelais polyphoniques sont harmonisés selon ces derniers principes, le texte restant au supérius ou à la voix moyenne.

Ballades, rondeaux et virelais sont donc dérivés *du conduit* (pour la trame musicale) dans lequel le contrepoint serait confié soit aux parties les plus graves, soit à celles qui encadrent le cantus. Ces polyphonies présentent dans plusieurs cas des tenors (ou contretenors) cadentiels, et en une trentaine de passages, des *cadences* de la forme D. T. (= Dominante-Tonique). Quelques cadences finales adoptent ce mouvement caractéristique, restant entendu que l'accord pénultième ne comporte pas de 7e, et le terminal, pas de tierce.

Si l'on fait abstraction de quelques tours de force comme les rondeaux en « canon circulaire », direct et récurrent (exemple : *Ma fin est mon commencement*) on rencontre le *lai* écrit monodiquement mais chanté en « chasse » (G. DE MACHAULT) ou canon à deux ou à trois voix et donnant naissance par conséquent à une polyphonie.

Les détails de l'esthétique de ces polyphonies ne sauraient être analysés dans cet exposé ; on peut cependant retenir que :

1° La *talea* se retrouve fréquemment dans les polyphonies profanes, *entre différents fragments du cantus* ;

2° Certains virelais ou rondeaux dont le tenor (voix grave) est formé d'une suite de notes longues tandis que le cantus est diminué, rappellent l'*organum* purum ou simplex (cantus firmus et discantus).

Le *motet* de G. DE MACHAULT est presque toujours isorythmique ; les divisions du texte poétique sont décalées par rapport à celles du tenor, ce qui évite les pauses générales et masque les articulations des

périodes. La principale innovation du grand motet réside dans la présence d'une *introduction* vocale et (ou) instrumentale (1), déjà annoncée dans des motets attribués à Philippe de Vitry. (Pour tout ce qui concerne G. de M., se reporter à l'éd. des transcriptions de ses œuvres par Ludwig et à nos analyses, œuvre par œuvre, *op. cit.*, *supra*.)



La génération qui succède à Guillaume DE MACHAULT s'inspire directement de ce maître pour la construction des polyphonies religieuses (fragments et motets) et surtout profanes ; la tendance aux mouvements cadentiels du tenor, aux enchaînements dominante-tonique (avec accord complet aux cadences médianes), à la tonalité d'*ut*, s'y accentue, mais la finale à double sensible domine encore (2).

Des initiatives aussi se font jour : Jacob DE SENLECHES écrit une ballade à 3 voix dont deux avec texte, la 3e (tenor) *sine littera*, mais toutes trois débutant en canon (entrées en *imitation*, *fugato*) ; le refrain est également en canon aux deux voix chantantes. BORLET compose un virelai à 4 voix, fondé sur un tenor profane avec texte, répété trois fois, donc en forme de motet (no 67 d'APEL) ; le numéro suivant est sur le même tenor, avec *transmutation* partielle. (Presque toutes les œuvres dont nous nous occupons ici procèdent du conduit pour l'harmonisation, mais aussi du motet en ce qu'elles évitent les pauses générales.) *Or sus vous dormez trop* adopte déjà le style pittoresque imitatif (cf. la *caccia* italienne) qui annonce la chanson française du XVIe siècle. Comme leurs prédécesseurs (cf. ms. Ivrée), ils écrivent des Fragments dans le style de la ballade (Baude CORDIER, *Gloria* à 3 voix ; cf. ms. d'Apt, transc. par GASTOUÉ). Il faut d'ailleurs ajouter aux Français de ce temps les Italiens qui écrivent leurs rondeaux,

(1) Avant-coureurs dans le Ms. 196 de Montpellier, déjà soulignés par DE COUSSEMAKER, *Hist.*, etc., et surtout par AUBRY, *Cent Motets*, Commentaires.

(2) La question des cadences et de la tonalité a été traitée en 1928 et en 1955 dans nos *ouvr. cit.*, *supra* ; nous n'y revenons pas ici.

ballades et virelais *en français* (1) et adoptent les formes poétiques et musicales déterminées par G. DE MACHAULT (mss. n. a. fr. 6771 et ital. 568 de la B. N.; cf. recueil APEL); en général l'écriture très ornementale est moins cadentielle, la double sensible est parfois escamotée, mais on rencontre des pièces profanes avec introduction instrumentale (v. mss. *supra* et les n°s 4, 10, 11, 12 de Mattheus de Perusio dans APEL) (2).

La plupart de ces auteurs ont exploité la notation dite *maniérée* (cf. Notations) : il en résulte souvent une plus grande surcharge de la ligne chantante ; ces ornements, notes de passage, etc., engendrent des artifices harmoniques dont l'*appoggiature*, simple ou double est l'un des plus fréquents ; de ces appoggiatures naîtront plus tard de véritables accords, les 7e en particulier (v. déjà G. DE MACHAULT).

Le chromatisme est employé parfois en dehors des cadences et peut-être déjà à titre expressif (ex. Solage, ms. 1047, *S'aincy estoit*, *sol* dièse *isolé*, formant quinte augmentée avec *ut* et suivi d'un *la* appog. sur { *ré* / *si* } (3)).

La coupe musicale des formes profanes (rondeaux, etc.), est indiquée très sommairement par Gilles DE MORIN (env. 1400) (C. III, 128 *b*, v. aussi l'important traité de Jean DE GROUCHY déjà cité) (4).

(1) A cette époque le rondeau est considéré (même en Languedoc) comme une forme spécifiquement française.

(2) L'influence de G. de M. est assez grande pour que non seulement F. Landino lui ait destiné une polyphonie inspirée par *Phyton...*, mais aussi pour que ANTHONELLO DE CASERTA compose une ballade sur le texte de Guillaume : *Beauté parfaite* (n° CXL de Chichmareff, non musicalisé par G. de M.).

(3) D'une façon générale, la théorie de la notation de cette époque est donnée par Prosdocimus de Beldemandis (de Padoue) dans ses traités rédigés un peu plus tard (vers 1412) mais qui s'appuient fortement sur Jean des Murs (C. III, 227 ss.) ; elle ne nous touche que subsidiairement.

(4) L'opinion de De Van : que la notation faisait partie de l'étude ésotérique, hermétique de la musique — que des recueils comme le 1047 ou les mss. de Mod. sont d'énigmatiques livres d'école pour des chanteurs — ne résiste pas à l'examen : 1° Le 1047 renferme de nombreuses notations à peine plus complexes que celle de G. de Machault ; 2° D'autres recueils destinés comme le 1047 à de riches amateurs, comportent des notations au moins aussi complexes.

Parallèlement aux Français et aux Italiens « francisants » se développe l'école proprement italienne dont le principal théoricien est Marchettus de Padoue (1) [au début du XIVe siècle, v. *supra* ; à examiner cependant au début du XIVe siècle : le traité d'Antonio DE LENO (C. III, p. 307 ss.) en italien (pour le contrepoint)]. L'influence des *modi* est à peu près nulle sur eux et leurs polyphonies sur textes et structures italiens se présentent un peu différemment qu'en France ; l'écriture à deux voix, en « conduit » fleuri y est fréquente, la voix supérieure étant ornée, mais les deux voix pouvant vocaliser ensemble (exemple : BARTOLINUS DE PADOUE, *La fiera testa* ou *Perche cangiate* du ms. Pal. 87 de Florence ; cf. J. WOLF, *G. d. MN.*, II).

Chez JEAN DE FLORENCE (vers 1340-50) c'est la forme italienne du *madrigal* qui l'emporte (cf. Antonio da Tempo et Ginni da Sommacompagna pour les structures poétiques) ; il est généralement écrit à deux voix très ornées (à 2/4 ou 6/8, avec un *ritornello* à 3/4 ; l'harmonie en est simple et les cadences finales, par mouvement conjoint).

La seule forme originale est la « caccia » (chasse) chantée par deux voix en canon, soutenues par un tenor très simple, probablement instrumental (*Tosto que l'alba*, et *Per larghi prati*, PIROTTA, *op. cit.*, n° 35, 20 et 18), les cadences finales sont à double sensible.

L'écriture du conduit presque note contre note, est celle du *Credo* à 2 voix de BARTHOLUS DE FLORENCE (*id.*, n° 1) et du *Gloria* (2 voix) de GHERARDELLUS DE FLORENCE ; ce dernier conduit comporte un *hoquet* vers la fin. (Cet auteur revient curieusement à la ballade monodique, mais de construction italienne : ballata.)

JACQUES DE BOLOGNE vers 1330-50, nous laisse 116 pièces, en très grande majorité, madrigaux à deux voix avec cadences par mouvement conjoint, l'enchaînement D. T. restant exceptionnel. On relève cependant quelques polyphonies intéressantes : 1° Une *lauda* à 4 voix, dont deux tenors, le plus grave concordant avec le cantus et le plus

(1) Cf. G. VECCHI, Su la composizione del *Pomerium* di Marchetto de Padova e la *Brevis Compilatio*, in *Qudrivium*, I, 1956, p. 153-69.

aigu avec les trois autres voix ; il est à 4 temps, les deux voix chantantes ont le même texte et sont homorythmiques ; 2° Un motet à trois voix *(Lux purpurata)* dont le tenor est sans texte et sans désignation liturgique ou profane. Pas d'isorythmie, mais un *hoketus* sur une longue vocalise mélodique, et des accords-repos de trois sons dans le cours de la pièce ; cadence à double sensible.

Des *madrigaux-canoniques* sont construits à peu près comme la *caccia* : deux voix chantantes en canon sur un tenor simple (instrumental ?). La mélodie est en général très ornée.

Si l'on se place au point de vue de la construction, et de l'écriture, il est impossible de soutenir comme le voulait DE VAN que G. DE MACHAULT ait été influencé par l'art italien (1).

D'autres Italiens purs sont conservés par les mss. déjà cités et par ceux que J. WOLF a inventoriés (*op. cit.*, Florence, Bologne, Padoue, Turin, Londres) ; on pourra en examiner dans cet ouvrage, un choix judicieux, notation originale et transcription, ainsi que dans l'*Anthology* qui cependant ne donne pas les fac-s.

L'Angleterre du XIVe siècle que nous rencontrerons à un autre paragraphe est relativement pauvre en polyphonies vocales, ou du moins la connaissons-nous encore assez mal ; le célèbre canon polyphonique *Sumer icomen in* est encore discuté quant à sa date ; d'autres documents sont transcrits dans le *Early English Harmony from the 10th to the 15th Century* de WOOLDRIDGE, dans l'*Anthology*, dans le recueil de *Worcester* (v. *supra*) ; et dans les ouvrages de REESE (v. *Sources*). (On nous adresse, au moment où nous terminons ce travail, les photographies de motets anglais (en latin) datés de 1300 environ, mais malheureusement très endommagés.)

En Allemagne certaines des pièces *neumées* du ms. Buranus (Münich, Clm 4660, XIIIe siècle) signalées au XVIe siècle par FLACIUS

(1) G. de M. n'a pas voyagé « 30 ans » comme l'affirmait cet auteur, et G. de M. n'a dit nulle part qu'il avait été en Italie (bien que la chose soit possible). De même, de Van n'a pas remarqué que FAUVEL comportait déjà des minimes (v. *supra*).

ILLYRICUS comme *bicinia* ou *tricinia* se retrouvent en effet, à plusieurs voix, notées sur lignes dans d'autres mss. (exemple *Bulla fulminante* (1222 ?), conduit à trois voix, *in* PLUT., 29, I ; *Mundus a mundicia* dans FAUVEL et d'autres. Cf. VECCHI, *Poésie latine médiévale*, 1952). D'ailleurs à part quelques fragments (cf. J. WOLF, *op. cit.*) les recueils allemands notés sont du XV[e] siècle (sauf découvertes toujours possibles).

Nous avons parlé plus haut de l'Espagne ; pour ce qui est du XIV[e] siècle nous devons supposer que de nombreux documents nous sont encore inconnus. (V. le ms. dit *de las Huelgas* mentionné précédemment) (1).

Instruments. — Ils peuvent jouer un rôle effectif dans la polyphonie :

1° Lorsqu'une vièle, une harpe, etc., accompagnent la voix humaine. Nous avons la trace de cette polyphonie élémentaire (sans la moindre indication technique) soit par l'iconographie, soit par les textes romanesques (dès le XII[e] siècle) ; v. roman de *Horn*, par exemple).

2° Lorsqu'ils sont par eux-mêmes polyphoniques, ce qui est le cas pour la harpe que nous voyons actionnée par les deux mains (miniatures, dès le XI[e] siècle) ; pour l'orgue qui acquit de surcroît le pédalier au XIV[e] siècle ; pour le *Dulce melos* (doucemer, dulcimer, hackbrett, etc.), sur les cordes duquel on frappait avec deux martelets ; pour l'*eschaquier* (à partir de 1360), qui fut sans doute une sorte de clavicorde et se jouait comme l'orgue (au moyen d'un clavier).

L'ancien crwt (à archet), la vièle à archet, l'organistrum, la cornemuse, comportaient des *bourdons* qui engendraient une polyphonie

(1) Dans son *Repertorium*, LUDWIG citait 7 grands mss. qui se situent entre G. de M. et Dufay : Chant. 1047 ; Paris, Reina, n. a. fr. 6771 ; Florence, Panc. 26 ; Paris, Ital. 568 ; Lond. Add. 29987 ; Flor. Laur. 87 ; Modène, Ital. 568. Outre que le ms. d'Apt contient des pièces postérieures à Machault, Ludwig n'a pas mentionné le fr. 4917 qui renferme des chansons en italien et en français d'une notation très soignée, noire et rouge, non « maniérée », sans signe de mesure — donc se rattachant encore au XIV[e] siècle — et qui méritent d'être étudiées.

rudimentaire dont il ne reste aucune trace (v. le texte de JÉROME DE MORAVIE, C. I, 152, et le ms. de JEAN DES MURS, lat. 7378 A., dessin d'une vièle à archet où figure la cheville mais non la corde du bourdon, fo 45).

Pour ce qui est de l'orgue, un ms. anglais (B. M., Add. 28850) nous a conservé des transcriptions faites pour lui d'œuvres vocales du début du XIVe siècle (cf. J. WOLF, *op. cit.*, « tablature » et transcription d'une pièce tirée du ms. de FAUVEL). DAVIDSON a publié de son côté une *Estampie* instrumentale de la même époque *(Anthology)*.

3o Les ensembles d'instruments jouent à l'unisson ou fournissent une polyphonie. Les *Trios* transcrits par AUBRY *(op. cit.)* sont la preuve de ces polyphonies instrumentales, mais nous ignorons quels instruments pouvaient les exécuter *(In seculum viellatoris)*. Jean DE GARLANDE semble faire allusion à des triples et quadruples instrumentaux à propos de la « color » [(florification), C. I, 115 *b*. Cf. HAAS, *apud* BÜCKEN, groupe d'instrumentistes dès 1288 et même avant]. Les trompettes et grandes cornemuses du ms. de G. de M. ainsi que d'autres représentations sont encore un témoignage de cette possibilité polyphonique ; quelques textes romanesques paraissent évoquer des ensembles instrumentaux polyphoniques. (Cf. les énumérations de *Brut*, trad. de l'*Anticlaudianus*, *Cléomadès*, *Prise d'Alexandrie*, etc.)

4o L'iconographie n'est pas abondante en représentations de chanteurs concertant avec des instruments ; les textes sont plus riches ; outre l'allusion de la *Musica Enchiriadis* relative aux diaphonies d'instruments et *(peut-être)* de voix (v. *supra* et G. I, 166 *b*), le traité de J. DE GARLANDE mentionne la présence possible des instruments dans les quadruples et dans les *Hoketus* (C. I, pp. 116 et 117, et éd. récente de J. DE MORAVIE par CSERBA) où ils peuvent remplacer les voix ; d'autre part, les documents notés nous laissent perplexes quant à la nécessité d'un instrument pour l'exécution d'un tenor sans texte. Deux cas au moins sont à envisager :

A) Dans celui d'un tenor désigné (*Omnes*, *In seculum*, etc.), généralement très connu, le chantre n'avait aucune peine à placer les

syllabes latines sur les notes écrites (1) ; ce n'était qu'une application de l'organum du XIIe siècle où le cantus firmus chantait son texte en valeurs longues.

B) Dans le cas d'un tenor non désigné (v. quelques cas de *Renart le Noviel*) et surtout dans celui des pièces lyriques où le texte est nscrit à une seule des voix, ou encore dans le cas de certains conduits, il est naturel de songer à une interprétation instrumentale pour la ou les voix qui sont sans texte (v. les rondeaux, ballades et virelais de G. de M. et de ses successeurs). Sauf l'exception signalée, nous ne rencontrerons aucune indication d'instruments jusqu'au XVe siècle ; nous ne pouvons donc qu'imaginer — d'après quelques iconographies — l'instrumentation de ces pièces.

Rappelons que les messes de Tournai et de Machault, et certains *fragments* suggèrent la présence d'un orgue ou de deux instruments (monodiques) qui soutenaient le chant et jouaient en solistes de loin en loin pendant *une mesure* (à deux voix en général ; v. les éd. de la messe de Machault) — et qu'en 1377 on chantait le *Te Deum* avec l'orgue (RIETSCHEL, *Aufgabe der Orgel in Gottendieust*).

(Pour les instruments de musique au M. A. et leur bibliographie, leur liaison avec le chant (ou la danse), v. le chapitre qui leur est consacré dans notre *op. cit.*, 1955, qui renvoie à plusieurs monographies spécialisées.)

Parmi les théoriciens, Aegidius ZAMORENSIS (G. II, qui le place au XIVe siècle, p. 388) rappelle que seul l'orgue doit jouer avec les chants ecclésiastiques : hymnes, séquences, etc.

REMARQUES SUR LA TRANSCRIPTION DES POLYPHONIES MÉDIÉVALES

La possibilité et la technique de ces transcriptions dépendent de la notation originale et de son époque :

1° Diagrammes hucbaldiens et dérivés (jusque dans le XIIIe siècle)

(1) Dans certains motets de style franconien (sur feuilles isolées), conservés à Cambridge, les syllabes latines du tenor sont disposées sur toute la longueur de la ligne mélodique qui était donc chantée.

la transcription est généralement facile, les intervalles (t. et 1/2 t.) étant indiqués en tête des interlignes ; aucune précision rythmique ;

2° Notations alphabétiques : mêmes possibilités et mêmes réserves ;

3° Notations neumatiques *a campo aperto* : à peu près impossible (sauf bien entendu si ces diaphonies existent en notations lisibles dans des mss. postérieurs) ;

4° Notation neumatique diastématique (sans lignes) : transc. très incertaine des sons et des durées ; (trans. schématique).

5° Neumes sur une ou plusieurs lignes : transc. possible des sons, avec quelque certitude s'il y a une clé ; mss. Saint-Martial, lat. 3719 et autres ;

6° Notation carrée non mesurée : transc. possible des sons ; quant aux durées des notes elles ne peuvent être déterminées, avec un certain arbitraire, que si le transcripteur adopte une interprétation (conventionnelle) des signes (notes et ligatures) en fonction de la notation mesurée (autrement dit : extrapolation des *modi*) (v. par exemple les organa de la fin du XIIe siècle). (Nous considérons que l'extrapolation *systématique* est indéfendable) ;

7° Notation mesurée (env. 1250 ss.) : transc. conforme aux *modi* et aux règles des *ligatures* ;

8° A partir de 1315-20 env. la notation rouge, et ensuite les signes de mesure, se généralisent et autorisent des transcriptions de plus en plus certaines.

On aura toujours soin de s'assurer que les sons simultanés obéissent aux règles du contrepoint ; quant aux altérations, elles posent des problèmes difficiles qu'on ne peut aborder ici (cependant tenir compte des cadences à double sensible ascendante).

(Pour ces questions, outre J. Wolf, *op. cit.*, v. son *Handbuch. der Notationkunde* (1913), et Apel, *The Notation*, etc., v. *supra*. Il n'existe encore, en langue française, ni un traité complet des notations médiévales, ni une méthode de transcription de ces notations.)

Nous avons préconisé dans cette étude des ouvrages récents, pourvus d'abondantes bibliographies et, dans la mesure possible, de langue française ; cependant certains manuels ou recueils anciens restent valables (et sont cités).

Nous avons dû éliminer de nombreuses études disséminées dans des revues françaises ou étrangères, mais qui se trouvent pour la plupart dépassées par des livres récents.

A. Machabey.

CHAPITRE XII

LE XVe SIÈCLE

A) Les prédécesseurs de Dufay et de Binchois

La Musique, comme la Nature, « ne fait pas de sauts », aussi est-il toujours difficile de découper son histoire par siècle. Il est des périodes qui forment charnière, où un grand changement dans le langage musical se fait sentir ; c'est, du moins, l'impression que nous éprouvons à distance, avec le recul. En fait, ces transformations se font lentement et ne deviennent évidentes qu'à un moment déterminé.

Il ne semble pas qu'aux toutes premières années du XVe siècle ces différences avec le style du XIVe soient apparentes ; il faudra attendre 1420 environ, pour que cette évolution devienne sensible, comme ce sera le cas, d'ailleurs, au siècle suivant, où les caractéristiques du style français ne s'imposeront qu'après 1520.

Ces modifications profondes — et dans le rythme et dans la polyphonie — sont pourtant d'une importance telle que de nombreux musicologues allemands et américains ont considéré qu'il s'agissait là d'une véritable Renaissance, ce qui heurte nos habitudes, accoutumés que nous sommes en France à appeler **Renaissance** le mouvement philosophique, musical et littéraire qui se produit vers 1550 : réveil de l'humanisme, poésie de la Pléiade, retour à l'antique, etc. (Henry EXPERT donne le même sens à ce mot quand il publie la collection « Les Maîtres musiciens de la Renaissance française »).

Gustave Reese, dans son récent ouvrage *Music in the Renaissance* (New York, Norton & Co., 1954) — travail capital auquel nous nous reporterons souvent au cours de ce chapitre (sous le sigle *R. M. R.*) — fait commencer la *Renaissance musicale* vers 1430 (voir à ce sujet les pp. 3 et 4) et consacre le début de son livre à la période qui va de Machaut à Dufay. A. Machabey, au chap. XI a parlé des mss. de la B. N. ital. 568 et Reina (n. a. fr. 6771) qui contiennent, outre des œuvres italiennes récemment cataloguées avec celles d'autres mss. par Kurt von Fischer (*Studien zur italianischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Paul Haupt, Berne, 1956 ; avec classement des pièces par genre : I. Madrigaux ; II. Caccie et madrigaux canoniques ; III. Ballate, par ordre alphabétique pour chaque forme), de nombreuses œuvres françaises dues à Pierre de Molins, Jacques de Senleches, Grimache, etc. A côté de ces œuvres de compositeurs qui sont bien nettement encore du XIV[e], nous voyons des pièces de Grenon dont la souplesse et la « consonance » font déjà pressentir Dufay. Dans la préface à l'édition de *French Secular Music of the Late Fourteenth Century* (Mediaeval Academy of America, Cambridge, Mass., 1950), Willi Apel distingue, peut-être un peu arbitrairement — mais il s'agit là de divisions d'usage pratique (*loc. cit.*, pp. 10-14), — trois styles : *a)* celui qui dérive directement de Machaut avec des formules rythmiques répétées comme des séquences ; *b)* le style maniéré avec ses fréquentes syncopes, ses alternances de groupes irréguliers ; et enfin, *c)* celui dit style moderne, qui, abandonnant les recherches rythmiques et polyphoniques complexes, trouve une valeur nouvelle dans une ligne simple et une expression naturelle (Matheus de Perusio en serait le principal représentant). Il est vrai qu'à la fin du XIV[e] siècle des hommes comme Johannes Ciconia de Liège (1) adopteront ce nouveau langage, tendant à éviter les frôlements de seconde, les notes de passage qui créent des dissonances

(1) Voir Suzanne Clercx-Lejeune, *Un musicien liégeois et son temps*, Bruxelles, Palais des Académies (à paraître).

trop rudes, et peu à peu, peut-être sous l'influence anglaise (celle de Dunstable) et italienne jointes, la musique française arrivera à abandonner les vieilles consonances pour adopter les intervalles plus euphoniques de tierces et de sixtes. Dans un ms. comme celui d'Oxford, Bodl. can. misc. 213 (de 1430 environ), il est intéressant de voir des œuvres de prédécesseurs de Dufay et de Binchois : Tapissier, Carmen et Cesaris, auteurs cités par Martin FRANC dans son *Champion des Dames* — en 1441-42 — comme ayant « esbahi tout Paris » (voir *R. M. R.*, p. 12), encore tournées vers le passé (*Early Fifteenth, Century Music*, I, Baude Cordier, Joh. Cesaris, Joh. Carmen, Joh. Tapissier, ed. Gilbert Reaney, *American Institute of Musicology*, 1955) avec des rythmes syncopés, de longues tenues sur des octaves ou des quintes, de fréquents intervalles de seconde, tandis qu'à côté une chanson (à 3 voix) du maître de Dufay à Cambrai, Nicolas GRENON *(La plus jolie et la plus belle)* déroule des lignes mélodiques souples dans le cadre d'une polyphonie qui paraît claire et aisée. Ces caractéristiques se retrouvent dans la musique religieuse de GRENON (voir le motet : *Ad honorem sanctae trinitatis*, publ. par Ch. VAN DEN BORREN dans *Polyphonia sacra*, The Plainsong and Medieval Music Society, London, 1932). Nous recommandons à nos lecteurs de consulter cet excellent ouvrage, où sont transcrits avec soin des motets et des fragments de messes des Lantins, de Loqueville — autre maître de Dufay —, de Ciconia, de Legrant Guillaume et même de Binchois ; c'est une anthologie qu'il faut connaître si l'on veut avoir une idée de ce qu'est la musique religieuse de cette époque de transition. Si l'on compare ces œuvres avec celles profanes publiées par J. R. F. STAINER and C. STAINER, *Dufay and his Contemporaries*, London, Novello, 1898, par Ch. VAN DEN BORREN, *Pièces polyphoniques profanes de provenance liégeoise (XVe siècle)*, Bruxelles, 1950, ou par J. MARIX, *Les musiciens de la Cour de Bourgogne au XVe siècle*, Éd. de l'Oiseau-Lyre, Paris, 1937, on voit qu'il n'y a pas une grande différence stylistique entre les uns et les autres ; par leur étendue, les motets permettent sans doute une

recherche plus grande, des artifices rythmiques plus subtils, mais dans l'ensemble, la langue est bien la même. L'œuvre religieuse est toujours construite sur le ténor, tandis que dans la chanson, le supérius prend maintenant la première place ; un théoricien du début du XV[e] siècle, Aegidius de Murino, pourra écrire : *Qui vult condere modulum fiat primo tenor... Et qui vult condere baladam, rotundellum, viriledum, psalmodium fiat primo discantus* (cité par Manfred BUKOFZER, Faux-bourdon revisited, dans *Musical Quarterly*, New York, 1952, p. 38) et ceci, aussi, marque une différence avec l'écriture du siècle précédent. D'autre part, il faut insister sur le fait que vers 1430, il existe une véritable langue musicale de l'Occident : l'influence de l'Italie sur la France et les pays du Nord, celle inverse exercée par les musiciens d'Avignon, l'influence de l'une et de l'autre sur l'Allemagne, l'influence de l'Angleterre sur la France — due sans doute à l'occupation anglaise et aussi à la présence de Dunstable sur le continent — les échanges provoqués par les voyages des musiciens, tout cela contribuera à fondre des éléments divers en une même substance. Dans la seconde moitié du XV[e] siècle, ces quatre pays retrouveront une langue nettement différenciée : aussi les étudierons-nous alors séparément, en réservant à l'Espagne une place à part.

NOTES

Ceux qui voudraient se renseigner sur le rôle de la musique dans la vie au début du XV[e] siècle, peuvent se reporter au livre d'A. PIRRO, *Hist. de la musique de la fin du XIV[e] siècle à la fin du XVI[e]*, Paris, Laurens, 1940 (le chapitre I traite, avec de nombreux documents à l'appui, de « La musique et la société mondaine » et de « La musique et l'Église »).

Il faut lire aussi l'étude d'ensemble de J. CHAILLEY, *Histoire mus. du Moyen Age*, Paris, 1950 et l'ouvrage capital pour le XV[e] siècle de Heinrich BESSELER, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Postdam, 1931-35, où une quantité de documents iconographiques et de transcriptions est mise à la portée des lecteurs.

Nous n'avons donné aucune indication quant à la biographie des musiciens cités : l'on peut se reporter, là encore, à PIRRO, *ouvr. cit.*, et à G. REESE, *M. R.* D'autre part, le Dictionnaire *Die Musik*

in Geschichte und Gegenwart (M. G. G.), donne des notices détaillées suivies d'une bibliographie des manuscrits, des éd. mod. et des études parues sur le musicien.

Dans le même *M. G. G.*, l'on trouvera à l'article Chanson, une liste des chansonniers classés chronologiquement en trois groupes : A : de 1400 à 1450 ; B : de 1450 à 1480 ; C : de 1480 à 1520, suivie d'un relevé des principales éditions modernes. Ce peut être un guide utile pour ceux que l'importance de la bibliographie dans *R. M. R.* pourrait rebuter.

En dehors des éditions déjà citées, il faudra consulter les mss. de Trente, Sechs Trienter Codices, publ. dans *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, par G. ADLER et O. KOLLER, t. VII, XI[1] XIX[1], XXVII[1], XXXI, XL (le t. VII comprend un index thématique des six mss.), et les diverses publications de l'American Institute of Musicology.

B) **Dufay et Binchois**

Nous ne savons pas où et quand naquit **Guillaume Dufay,** mais l'on peut dire avec vraisemblance qu'il vit le jour vers 1400 dans une région du Nord de la France, proche de ce qui est aujourd'hui la Belgique. Nous n'insisterons pas sur la biographie de celui qui fut la « lumière du XV[e] siècle » ; elle a fait l'objet de nombreuses études depuis quelques années (voir *M. G. G.*, art. Dufay ; PIRRO, *ouvr. cit.*, pp. 54 et ss. ; *R. M. R.*, pp. 48 et ss. ; Ch. VAN DEN BORREN, *Guillaume Dufay, son importance dans l'évolution de la musique au XV[e] siècle*, Bruxelles, 1926, etc.), et nous ne tiendrons compte ici des événements de sa vie que dans la mesure où ils ont une incidence directe sur l'œuvre de l'artiste. Formé à Cambrai, Dufay va jeune en Italie (il y écrit des pièces de circonstance avant 1420), revient en France, à Laon, semble-t-il, vers 1426, repart pour la Chapelle papale en 1427, va à la Cour de Savoie en 1434, réapparaît parmi les chanteurs de la Chapelle papale de 1435 à 1437, subit les vicissitudes du pontificat d'Eugène IV, reste en rapport sans doute avec son protecteur, Amédée VIII de Savoie, qui sera plus connu comme anti-pape sous le nom de Félix V, revient cette fois comme chanoine à Cambrai, quitte de nouveau sa ville pendant 5 ans (de 1453 à 1458), retournant alors auprès de Louis de Savoie et de son épouse, Anne de Chypre

(A. GRUNZWEIG, Notes sur la musique des Pays-Bas au xve siècle, dans le *Bulletin de l'Institut historique Belge de Rome*, XVIII, 1937), pour revenir enfin s'éteindre auprès de sa cathédrale le 27 novembre 1474. Ce bref résumé permet de saisir combien la vie de Dufay a été mouvementée — toute différente de celle de Binchois qui s'écoulera entre Paris et la Cour de Bourgogne — mais ces voyages continuels, ces contacts avec les musiciens de Bologne, de Rome, de Florence, de Naples (DUFAY lui-même indique qu'il a écrit ses *Lamentations sur la prise de Constantinople* sur des paroles venues de Naples), nous permettent de comprendre comment, peu à peu, s'est formée la langue universelle qui sera celle de Dufay. Au début de sa carrière, il aura l'occasion de connaître les œuvres des musiciens fixés en Italie, celles de Ciconia, d'Arnold et d'Hugho de Lantins (voir A. PIRRO, *ouvr. cit.*, pp. 59 et ss.) ; il écrira dans un style clair, où les voix élevées tiennent le premier plan (voir les épithalames pour Carlo Malatesta et Vittoria Colonna d'une part, Théodore Paléologue et Cléophe Malatesta, d'autre part), où les syllabes des acclamations sont soutenues, à la manière traditionnelle, par des points d'orgue. Avant d'aller plus avant, il convient peut-être d'examiner ici les formes dans lesquelles écrivent les compositeurs de ces années 1420-1450. L'œuvre, par excellence, devient la **Messe** (1) ; autrefois, telle ou telle partie de l'ordinaire était mise en musique, mais ces fragments n'étaient pas liés par une parenté thématique ; nous verrons au § « Angleterre », le rôle prépondérant joué par POWER et DUNSTABLE dans la création de la *messe cyclique* — « l'enfant de la Renaissance » comme l'appelle Manfred BUKOFZER — dont les cinq parties *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* et *Agnus* seront dorénavant unies soit par un même *cantus firmus*, soit par l'identité des phrases initiales. Certains historiens ont vu dans des « paires » : *Et in terra* et *Patrem*, ou *Sanctus* et *Agnus*, une ébauche du cycle (M. BUKOFZER) (2) ; dans une étude récente, Leo SCHRADE,

(1) On devra consulter à ce sujet l'ouvrage déjà ancien, mais qui demeure fondamental, de Peter WAGNER, *Geschichte der Messe*, I Teil : *Bis 1600*, 1913.

(2) *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York, 1950, pp. 224 et ss.

au contraire, remarque que ces divers groupements sont nés simultanément et ne croit pas à l'antériorité des *paires* sur le *cycle* (The Mass of Toulouse, dans *Revue belge de musicologie*, vol. VIII, 1954). L'autre grande forme que revêt la musique religieuse est le **Motet**, le plus souvent prières à la Vierge — *Ave Regina*, *Alma redemptoris Mater*, *Magnificat* — ou alors, pièces de circonstance en l'honneur d'un saint, d'un évêque, pour l'inauguration d'une église, etc. ; dans ces cas, la souplesse du texte permet au musicien une expression plus libre. Enfin, la chanson profane ; Dufay en écrira quelques italiennes dans sa jeunesse, mais c'est avant tout la **chanson française** qui envahit les mss. de cette époque. De coupe assez rigide, elle enserre le musicien dans un cadre étroit ; la **ballade**, en vogue à la fin du XIV[e] siècle, voit son succès s'éteindre peu à peu ; BINCHOIS mettra encore en musique *Deuil angoisseux, rage démesurée* de Christine DE PISAN, mais c'est maintenant le **rondeau** quatrain ou cinquain qui, jusque vers 1480, sera adopté par tous. (Sur le mécanisme de la reprise du rondeau, voir DROZ, THIBAULT et ROKSETH, *Trois chansonniers français du XV[e] siècle*, Paris, 1927, p. 109 et ss.) Le **virelai**, sous la forme écourtée de la *bergerette*, connaîtra un renouveau à l'époque de Busnois (*ibid.*, p. 112), mais au temps de Dufay et de Binchois nous n'en avons guère d'exemples. Il ne faut pas perdre de vue qu'avec le XV[e] siècle, l'ère des poètes-musiciens est close ; Guillaume de Machaut est un aboutissement, non un chef de file ; avec la complexité croissante des techniques musicales et poétiques, les tâches ne pourront plus être confiées à un seul, et Binchois empruntera des vers à Alain CHARTIER *(Triste plaisir)*, ou à Charles D'ORLÉANS *(Mon cuer chante)*, tandis que Dufay construira une magnifique pièce à 4 voix — les deux supérieures en canon — sur un rondeau d'un poète mineur de la cour de Blois, Antoine DE CUISE *(Les douleurs dont me sens tel somme)*. Mais revenons à l'œuvre religieuse de DUFAY ; il nous a laissé plusieurs messes maintenant facilement accessibles : l'une à 4 voix, édifiée sur le ténor de la chanson *Se la face ay pale* (*D. T. O.*, VII, p. 120), est finement analysée par PIRRO (*ibid.*, p. 76) ; la messe *Caput*

(*D. T. O.*, XIX, p. 17), construite, nous le savons maintenant, sur le dernier mot de l'antienne *Venit ad Petrum* (M. BUKOFZER, *loc. cit.*, pp. 230 et ss.), est étudiée de près par G. REESE (p. 67) ; une Messe de l'homme armé (publ. par L. FEININGER dans *Monumenta polyphoniae liturgicae sanctae ecclesiae romanae*, I, 1948) pourra être utilement comparée à celles écrites sur le même thème par des musiciens de la génération suivante : Busnois, Caron, Faugues, Ockeghem, etc. N'oublions pas que Tinctoris la louait déjà pour sa variété. Mais les chefs-d'œuvre de Dufay sont, nous semble-t-il, ses grands **motets** : c'est là où « l'épanchement de la prière personnelle » se fait le mieux sentir (A. PIRRO) en particulier dans les hymnes à la Vierge où passent parfois des « appels anxieux » (*ibid.*, pp. 79-80). Moins émouvants peut-être, mais plus éclatants sont les motets de la période italienne de DUFAY : *Balsamus et munda cera* (1431), et *Nuper rosarum flores*, écrit pour la consécration de Santa Maria del Fiore à Florence (1436) (éd. G. DE VAN, Gugliemi DUFAY, *Opera omnia*, 6 vol., Rome, 1947 ; des analyses de la plupart des motets se trouvent *R. M. R.*, pp. 77 à 86). Enfin, les **chansons** de DUFAY sont d'un tour varié et personnel : dans certaines, il tourne en ridicule le style judiciaire ; dans d'autres, il exhale les plaintes de l'amoureuse ; dans d'autres encore, il représente la « dame aimée » comme une forteresse à laquelle il faut « donner l'assault » et les fanfares retentissent (le volume consacré aux *chansons* paraîtra bientôt dans l'éd. intégrale, *Opera Omnia*, publ. par Heinrich BESSELER) ; dans l'une, que PIRRO (p. 84) a cru chantée à la Fête du Faisan en 1454 (assertion mise en doute par J. CHAILLEY, *Hist. mus. du M. A.*, n. 803), il évoque « Notre Sainte Mère l'Église » pleurant la perte de Constantinople ; et puis, l'âge venant, il se dira « viel et usé »... mais dans chacune, « par un heureux mélange de vigueur et d'abandon, Dufay prouve qu'il aime à construire d'abord, étant certain de pouvoir ajuster ses phrases les plus souples sur les raisonnements les plus sévères » (A. PIRRO).

A côté de celle de Dufay, la personnalité de **Gilles Binchois** pâlit

quelque peu. On sait qu'il était fils d'un bourgeois de Mons et qu' « en sa jeunesse, il fut soudart de honorable mondanité ». En 1424, on lui demande de composer un rondeau pour distraire le duc de Suffolk retenu à Paris par accident ; il est donc déjà assez connu. Vers 1430, il ira à la Cour de Bourgogne et restera jusqu'à sa mort en 1460, au service de Philippe le Bon. C'est là qu'il écrira ces charmantes chansons, un peu ténues, mais d'une facture simple et facile ; il y a « de l'élan, de la grâce et quelque ampleur dans *Je loue amours* » (que nous retrouverons ornée de diverses manières pour l'orgue dans le *Buxheimer Orgelbuch*, voir § « Musique instrumentale », p. 188) ; parfois même une certaine liberté se fait jour dans ses œuvres, et c'est sans doute ce qui lui a valu d'être appelé « père de joyeuseté ». Binchois est avant tout un musicien de cour et son langage religieux conserve les mêmes caractéristiques que son langage profane : même vivacité, mêmes courts fragments nettement découpés, mais il faut reconnaître que ses mélodies se déroulent souvent avec une heureuse continuité (voir Jeanne Marix, *ouvr. cit.*, *D. T. O.*, XXXI, *passim*, et *Polyphonia sacra*, pp. 53 à 74). N'oublions pas les autres musiciens qui, avec lui, ont illustré à cette époque la Cour de Bourgogne : Jacques Vide, Cardot, Pierre Fontaine, et reportons-nous aussi, en ce qui concerne leurs œuvres, au bel ouvrage de Jeanne Marix.

C) **Ockeghem, Busnois et leurs contemporains**

On peut consulter les grands ouvrages déjà cités, *R. M. R.*, Pirro, Besseler, plus un chapitre de N. Bridgman dans *The Oxford History of Music*, intitulé : « The Netherland School from 1450 to 1521 ».

La longueur de la carrière de Dufay, la variété de son style qui l'amènera « des raffinements et des rythmes compliqués d'un gothique issu tout droit de l'*Ars Nova* » à une large polyphonie, bien équilibrée, voisine de celle d'Ockeghem, nous cache un peu la transformation profonde que subit la musique vers 1460. Une nouvelle génération, cependant, dominée par Ockeghem, va « adopter cette modification

des valeurs, découvrir la rigueur de la polyphonie et du style en imitation » (N. BRIDGMAN). C'est ce que Tinctoris appellera l'*Ars Nova* du XV[e] siècle ; ce nouveau style ne cessera de se développer, « parvenant au faîte de sa croissance à une inévitable systématisation du contrepoint, ne disparaissant qu'à la fin du XVI[e] siècle devant le style triomphant de la monodie accompagnée ». Y a-t-il là une école à proprement parler ? Des musiciens de même formation ont-ils eu l'occasion de travailler ensemble, de fixer les normes d'un langage commun ? La Cour de Bourgogne est-elle le creuset où s'est créé un style ? Il ne nous semble pas que ce soit le cas ; la Cour de Bourgogne brillera d'un vif éclat par les compositeurs qui y viendront, qui se grouperont autour de Philippe le Bon, puis du Téméraire, mais ils seront d'origines diverses et il est aussi difficile de parler d'une *école bourguignonne* que d'une école *franco-flamande* ou *franco-néerlandaise*. Toutes ces dénominations peuvent se défendre : si l'on croit à l'efficacité des influences, jamais « école » n'aura été plus internationale : la plupart des compositeurs qui l'illustrent viennent du Nord et retournent y finir leurs jours, mais ils n'en vivent pas moins leurs années de formation et de production à l'étranger. Si l'on prend l'exemple d'Ockeghem, voici justement un musicien originaire de Termonde, qui restera pendant plus de quarante ans à la Chapelle du Roi de France, servant successivement trois souverains : Charles VII, Louis XI et Charles VIII.

Nous allons donc tenter de grouper autour des noms d'**Ockeghem** et de **Busnois** les musiciens de cette génération, car chacun de ces grands maîtres représente parfaitement « les deux pôles de la création musicale, religieuse et profane » ; OCKEGHEM, homme d'église, composera surtout des *Messes* et des *Motets* (éd. par Dragan PLAMENAC, *Sämtliche Werke*, I, 1927 ; *Collected Works*, II, Am. Mus. Soc., 1947), les chansons occupant une part moindre de son œuvre, tandis que Busnois, musicien de cour, écrira pour les divertissements et portera la forme de la chanson à son apogée. TINCTORIS associe les deux compositeurs dans un même hommage « prestantissimi ac celeberrimi artis

musice professores » et c'est à eux qu'il dédie son *Liber de natura et proprietate tonorum.* (Nous renvoyons pour tous renseignements biographiques sur Ockeghem et Busnois à *M. G. G.* et aux autres ouvrages déjà cités — rappelons seulement les dates de chacun d'eux : OCKEGHEM, 1420-1495 ; Busnois, ...-† 1492 ; ils sont donc vraiment contemporains). OCKEGHEM nous a laissé quatorze Messes (plus un *Credo* isolé), neuf motets et seulement une vingtaine de chansons. Il faudrait pouvoir analyser chacune de ses œuvres « où la beauté n'est jamais sacrifiée à l'étalage de la technique » ; nous ne pouvons, ici, que dire l'impression de grandeur et de puissance qui se dégage de ses *Messes* ; Ockeghem est de ces maîtres qui, comme le dit si justement Ch. Van den Borren, « n'a jamais de système », utilisant toutes les ressources d'un style qui peut être rétrograde ou précurseur selon ce qu'il a à exprimer ; il traite la dissonance condamnée par Tinctoris d'une manière personnelle ; il conserve la notion linéaire de chaque partie de la polyphonie, tout en sachant tisser un tout qui suggère un sentiment de verticalité, caractéristique des temps nouveaux. Il sait construire une messe, la *Missa Prolationum* par exemple, sur une imitation canonique : deux à deux, les voix énoncent deux canons différents, et le résultat paraît spontané ; la *Missa cujusvis toni* est également écrite sans *cantus firmus* ; trois messes (la *Missa Mi-mi,* la *Missa Sine nomine* et celle *Quinti toni*) trouvent leur unité dans le motif initial qui commence chaque partie. Parmi celles sur *cantus firmi,* deux sont bâties sur des thèmes liturgiques (*Caput* — que l'on pourra comparer avec celle composée par Dufay et *Ecce ancilla domini*), tandis que cinq sont tirées de chansons profanes. Les deux messes à cinq voix (éd. PLAMENAC, pp. 65 et 77) ne comprennent que trois parties, *Kyrie, Gloria* et *Credo,* mais celle sur *Fors seulement* présente pour nous un grand intérêt : non seulement le supérius de la chanson est employé comme *cantus firmus* au ténor, mais les autres voix sont également utilisées, annonçant le procédé de la Missa parodia qui connaîtra bientôt au XVIe siècle une si grande vogue. Nous n'insisterons pas sur les motets qui méritent pourtant une

lecture attentive (*Alma redemptoris Mater*, et *Gaude Maria* entre autres). Enfin, les chansons elles-mêmes révèlent la diversité d'expression d'Ockeghem ; elles sont syllabiques, fermes *(Ma bouche rit, L'autre d'antan)*, ou en imitation *(Petite camusette)*, ou en canon rigoureux : *Prendez sur moi* (voir la reproduction de la marqueterie représentant cette œuvre sur les murs du Cabinet d'Isabelle d'Este, dans *Trois chansonniers français*, t. I, 1927, pl. I).

Antoine de Busne, dit **Busnois**, prêtre, poète (il entretient une correspondance en vers avec Molinet) paraît avoir passé la plus grande partie de sa vie à la Cour de Bourgogne ; entré au service du Téméraire en 1467, il fera partie de la chapelle de Bourgogne jusqu'en 1482 ; il meurt en 1492, à Bruges, où il était *rector cantoriae* à l'église Saint-Sauveur (G. VAN DOORSLAER, La chapelle musicale de Philippe le Beau, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1934, IV, p. 30). C'est avant tout un créateur de chansons — il nous en a laissé soixante-dix-sept (voir C. BROOKS, Antoine Busnois, Chanson composer, in *J. A. M. S.*, 1953, p. 111) — qui toutes sont variées, originales ; le rythme en est souvent alerte *(Pucelotte)*, la mélodie souple, continue et parfois émouvante *(Ha que vile...)*. Busnois est certainement le grand maître d'un genre considéré souvent comme mineur, mais le succès européen de cette chanson française sera tel pendant plus d'un demi-siècle que force nous est de ne point minimiser cette forme et de reconnaître en ces petites pièces des chefs-d'œuvre de ciselure délicate, de raffinement subtil. (Pour se rendre compte de la masse des chansonniers, voir la liste à l'article Chanson dans *M. G. G.* des recueils écrits entre 1450 et 1480).

Les motets de Busnois, s'ils n'ont pas la valeur de ceux d'Ockeghem, révèlent cependant un caractère personnel, une recherche de singularité ; sur neuf, deux sont composés librement, cinq ont pour base des ténors grégoriens, deux enfin, *In Hydraulis* (*D. T. O.*, VII, p. 105) et *Anthoniusque limina* (C. L. W. BOER, *Het Anthonius motet van Anthonius Busnois*, Amsterdam, 1940, facsimile et transcription), utilisent comme *cantus firmus* des thèmes

inventés, pratique qui deviendra courante à l'époque de Josquin.

Il faudrait citer encore **d'autres maîtres** qui, pour être moins grands, ne sont cependant pas négligeables : Caron qu'admire Tinctoris, auteur de messes et de chansons (voir *M. G. G.*) qui vécut sans doute quelques années en Italie, Fédé, musicien de Charles d'Orléans, Gilles Joye, de la chapelle de Philippe le Bon et du Téméraire, Guillaume FAUGUES, auteur d'une messe sur l'*Homme armé* entièrement traitée en canon (*coll. cit.*, publ. par Laurence FEININGER, sér. I, t. I, p. 14), Johannes REGIS (1430-1485) dont nous connaissons deux messes, huit motets et deux chansons (voir C. W. H. LINDENBURG, *Het leven en de Werken van Johannes Regis*, Amsterdam, 1939), Jean Delahaye, qui suivit Mgr de Luxembourg en Angleterre, le seul compositeur à avoir mis un rondeau de Villon en musique, Hayne Van Ghizeghem, valet de chambre et chanoine de Philippe le Bon puis du Téméraire, Jacques Barbireau, maître de chapelle de Notre-Dame d'Anvers de 1448 à 1491 qui a laissé trois messes, un motet et trois chansons (1). Cette sèche nomenclature n'a pour but que de montrer combien fut florissante la vie musicale entre 1450 et 1480.

D) **Josquin des Prés et son temps**

Une autre génération de musiciens, celle qui entrera dans le XVI[e] siècle, se groupe tout naturellement autour de **Josquin des Prés,** un des plus grands maîtres de tous les temps, comme la précédente autour d'Ockeghem. Ronsard le dit « Hennuyer de nation » (du Hainaut) ; il est né, sans doute, avant 1450, puisqu'on le trouve, dès 1459, cité comme chantre au Dôme de Milan sous le nom de *Juschino de Frantia* (Claudio SARTORI, Josquin des Prés cantore del Duomo di Milano, 1459-1472, dans *Annales Musicologiques*, IV, Paris, 1956, pp. 55 à 83) ; de là, il passe, en 1472, à la chapelle du duc Galeazzo Maria Sforza, puis au service du cardinal Ascanio

(1) J. DU SAAR, *Het leven en de composities van Jacobus Barbireau*, Utrecht, 1946.

Sforza, à la chapelle papale (de 1486 à 1494) et enfin, à Ferrare chez Hercule d'Este en 1499. Voyage en France en 1501, retour à Ferrare en 1503, puis, semble-t-il, un assez long séjour en France où il sera probablement attaché à la chapelle de Louis XII ; il meurt à Condé en 1521 où il passera ses dernières années comme prévôt de chapelle. C'est, peut-être, le musicien qui a été le plus comblé de louanges par ses contemporains et par ses successeurs (Compère, Gaforius, Glaréan, Spataro, Castiglione, Adrian Petit Coclico, Luther même, Ronsard, etc.), et au XVIIIe siècle encore, il sera considéré comme « il lume maggiore di questa gran scienza (di musica) » (Andrea Adami). (Nous renvoyons aux ouvrages généraux déjà cités pour des études détaillées sur Josquin, A. PIRRO, chap. V, *R. M. R.*, chap. V, N. BRIDGMAN, *Oxford Hist. of Music*, H. BESSELER, p. 247, et bien entendu *M. G. G.* où l'on trouvera une bibliographie étendue. L'édition complète des œuvres de Josquin des Prés a été commencée par A. SMIJERS, dès 1921, à Amsterdam, et se poursuit régulièrement.) C'est que Josquin des Prés est un des rares musiciens qui ait su réaliser cet idéal de la Renaissance « omnium affectus exprimere » — comme le dit son élève Coclico — exprimer par la musique tous les sentiments du texte ; profondément religieux, toute la partie de son œuvre destinée à l'église — et c'est de beaucoup la plus importante — messes et motets — sera illuminée d'un mysticisme vrai, qui s'exprimera par des moyens simples, qui paraissent accessibles à tous (nous pensons au motet si connu de JOSQUIN, *Ave verum*, éd. SMIJERS, Vierde Afl. (II), p. 48).

Josquin nous a laissé vingt messes (éd. A. SMIJERS, 3 vol.) qu'il faudrait examiner une à une si l'on voulait voir comment, en utilisant les procédés courants, l'auteur arrive à renouveler la substance même de ces compositions ; il faudrait aussi étudier l'usage qu'il fait du *cantus firmus*, tantôt traditionnel (dans la messe *La sol fa mi ré*, *L'homme armé* (sexti toni) et *L'homme armé, super voces musicales*), tantôt orienté vers la technique de la *missa parodia* (voir plus haut, p. 162) dans les messes *Malheur me bat* et *Fortuna desperata*, pour enfin

utiliser cette dernière complètement dans la messe *Mater Patris.* (Pour l'analyse de ces messes, nous renvoyons à PIRRO et à l'*Oxford History of Music.*) Les éditions vénitiennes de Petrucci de Fossombrone nous permettent de suivre le succès des messes de JOSQUIN : un 1er vol. paraîtra en 1502, deux autres en 1505 et 1514 et les deux premiers seront réédités en 1515 et 1516.

Mais les **motets** de Josquin sont peut-être encore supérieurs aux messes ; là, il semble que l'auteur ait pu donner libre cours à son imagination ; il écrit volontiers à six voix (Afl. 12, par exemple) sans jamais paraître gêné par la complexité de la polyphonie, il respecte la compréhension des paroles, évite les enchevêtrements de vocalises ; sans abandonner complètement le vieux *cantus firmus*, il emploiera souvent le procédé de l'imitation continue (voir *Ave Maria... Virgo Serena*, éd. SMIJERS, Afl. 2, p. 5). Il semble que ce soit lui le premier qui ait traité polyphoniquement le texte des psaumes ; dans son *Miserere* (à 5) il a su trouver — comme le dit l'éditeur Jean Ott (1538), cité par A. Pirro (p. 191), « des sons qui correspondent si justement avec le sentiment d'un homme accablé par le remords », traduire « en une opiniâtre imploration »... « regrets et espoir que nul ne pourrait l'entendre avec indifférence ». Josquin conservera aussi la tradition du motet sur deux textes, où le profane se mêle au sacré ; pour son *Stabat Mater* — à 5 — (éd. SMIJERS, livraison 21), il empruntera le ténor à la chanson d'AGRICOLA, *Comme femme desconfortée.*

Quant à son **œuvre profane**, elle comprend, outre quelques *frottole* — souvenirs de son séjour en Italie, dont *Il grillo a buon cantore* est la meilleure — cinquante-deux chansons sur texte français. Presque plus de rondeaux ou de bergerettes, pourtant certaines d'entre elles conservent des formes à répétitions selon des schémas très variés ; d'autres sont traitées librement comme des motets ; parfois des textes latins s'ajoutent aux français (la *quinta vox* chantant *Plorans, ploravit...*, dans la chanson (à 5) *Cueurs désolez*, par exemple, *ibid.*, livr. 18, p. 78, ou le ténor marquant les mots *Requiem aeternam* dans la *Déploration sur la mort d'Ockeghem : Nymphes des bois, déesses des*

fontaines (*ibid.*, livr. 5, p. 56). Ce qui est frappant dans les chansons de Josquin, c'est que loin d'être de la même veine que celles d'Agricola, d'Obrecht, de Pierre de la Rue ou d'Isaac, elles présentent des caractéristiques de clarté, de rythme qui les rapprochent de celles de Févin, de Mouton, de ce qui deviendra, en fait, le style de la chanson française du XVIᵉ siècle : là encore, Josquin est un précurseur.

Alexander Agricola. — Parmi les contemporains de Josquin, Alexander Agricola est un des musiciens dont l'œuvre est la plus personnelle et révèle un talent particulier ; on le désigne souvent par son seul prénom, on le dit « de Alemania », son épitaphe porte « quis Belgam hunc traxit » ; il est, sans doute (*R. M. R.*, p. 207), d'origine flamande. Toujours est-il que, comme Josquin, il séjournera à Milan chez le duc Galeazzo Maria Sforza, se rendra de là à Florence, puis à Cambrai pour retourner ensuite en Italie. Il fait partie comme « chapellain et chantre » de la Chapelle de Philippe le Beau, en 1500, ira, comme tel, à Valladolid, en 1506, où il mourra, sans doute, la même année. Il nous a laissé neuf messes, plus de vingt-cinq motets, dont l'un, *Si dedero*, a connu un immense succès (22 mss. le reproduisent), et presque une centaine de compositions profanes sur des textes italiens, flamands et français. Agricola a un penchant pour l'ornementation : dans ses messes, c'est le *cantus firmus* qu'il varie ou simplifie, modifiant le rythme ; dans ses chansons, il aime à reprendre de vieux succès : *Tout a part moy* de JOYE, *De tous biens playne* de HAYNE, *D'ung aultre amer* d'OCKEGHEM, et à écrire des versions différentes dans un style habile de variations. Il confie souvent au ténor d'une chanson française des paroles latines qui commentent symboliquement le texte original (*Belle sur toutes*, *Tota pulchra est*, etc.) ; il a rapporté d'Italie une *frottola* et des *Canti carnacialeschi*, où l'on sent qu'il a bien assimilé le style homophone cher aux Italiens. Ses contemporains ont sûrement apprécié son œuvre car PETRUCCI a publié cinq de ses messes en 1504 et de nombreuses pièces dans ses trois recueils de musique profane (*Odhecaton*, *Canti B* et *Canti C*).

Pierre de la Rue. —Pierre de la Rue, dit Pierchon, aura l'honneur,

lui aussi, d'une édition de messes par Petrucci en 1503, ce qui indique que sa renommée avait dépassé les Flandres où, à part deux voyages en Espagne, s'est écoulée toute sa vie. En 1492, il entre à la Chapelle de Maximilien et y restera pendant le règne de Philippe le Beau, la régence de Marguerite d'Autriche et, enfin, auprès de Charles Quint. Son œuvre est, dans l'ensemble, grave et austère, et il est plus à l'aise dans la messe — il nous en a laissé vingt-cinq (dont sept ont été publiées par A. TIRABASSI, *Liber Missarum*, Malines, 1941) — ou le motet, que dans la chanson. Il écrit une musique drue, au tissu polyphonique serré. La plupart de ses chansons même sont tristes *(Pourquoi non, veuil-je morir)*, et son talent reflète dans l'ensemble l'ambiance de pieuse gravité qui régnait autour de Marguerite d'Autriche, cette princesse qui, si jeune, avait connu « l'infortune ».

Obrecht. — Jacob Obrecht est le seul réel *Néerlandais* de l'équipe josquinienne ; né vers 1450, il occupe en 1476 le poste de maître de chapelle de la Guilde de Notre-Dame à Berg-op-Zoom ; il part pour Cambrai en 1484, devient, l'année suivante, *succentor* à Saint-Donatien de Bruges, est appelé en 1487 par le duc Hercule à Ferrare où il ne reste qu'un an, revient à Bruges, succède à Jacques Barbireau à Anvers, repart en 1504 pour Ferrare, où il mourra, un an plus tard, de la peste. (Ses œuvres ont été publiées par J. WOLF, de 1912 à 1921 ; une édition plus complète a été entreprise par A. SMIJERS en 1953 ; les cinq premiers fascicules ont paru *(Vereeniging v. Neder. Muziekgesch.)*. On peut consulter A. SMIJERS, *De Missa Carminum van Jacob Hobrecht*, dans *Tijdschrift voor Musiekwetenschap*, XVII, 1951, et aussi les travaux de M. KYRIAZIS, de B. METIER, et, enfin, l'analyse des messes dans le livre déjà cité de P. WAGNER, pp. 114-139 ; la thèse de O. J. GOMBOSI, *Jacob Obrecht*, Leipzig, 1925, demeure évidemment l'ouvrage capital sur ce musicien.) La musique d'Obrecht est agréable, aisée ; elle appartient bien à une époque de transition par son sens accusé de la tonalité, par la clarté de son harmonie. Les messes représentent les deux tiers de l'œuvre ; le principe du *cantus firmus* y est encore prépondérant, mais souvent modifié, la mélodie

n'étant pas toujours exposée en entier, mais par fragments ; le principe de la parodie est aussi employé, et Obrecht sera un des premiers à utiliser un motet polyphonique comme modèle, en choisissant le célèbre *Si dedero* d'AGRICOLA dont nous avons parlé plus haut (p. 167). Dix-neuf motets et trente et une compositions profanes (dont dix-sept sur textes hollandais), deux chansons italiennes complètent l'œuvre de ce musicien doué de plus de facilité que de réelle profondeur.

Loyset Compère. — Loyset Compère qui meurt chanoine de Saint-Quentin en 1518, avait été enfant de chœur dans cette ville, puis avait servi en 1475 le duc de Milan ; en 1486, il devient chantre ordinaire du roi de France. Ami de Molinet, c'est avant tout un musicien profane ; il ne subsiste de lui que deux messes complètes — une sur l'*Homme armé* et l'autre sur la chanson de HAYNE, *Alez regres* —, quelques fragments de messes, quatre *Magnificat* et vingt-six motets, dont le célèbre *Omnium bonorum plena*, prière à la Vierge pour le salut des chanteurs, où seront énumérés les plus grands musiciens depuis Dufay. C'est dans la chanson française que les qualités de finesse et de verve de Compère s'expriment le mieux ; la forme qu'adopte le compositeur est encore le vieux rondeau et il empruntera le texte de deux d'entre eux à JEAN II DE BOURBON, *Vous me faites morir d'envie* et *Ne doibt-on prendre* ; PETRUCCI publiera de lui seize chansons dans l'*Odhecaton*, indiquant ainsi sa prédilection pour Compère, qui sait être aussi l'auteur de spirituelles *frottole*. (*Che fa la Ramacina*, publ. dans *Das Chorwerk*, XLIII, p. 9, est un petit chef-d'œuvre ; Dragan PLAMENAC prépare l'édition des *Opera Omnia* de ce musicien.)

Heinrich Isaac. — Nous parlerons au paragraphe de la « Musique en Allemagne », p. 183, d'Heinrich Isaac comme compositeur de chansons allemandes, mais il occupe une telle place sur le plan international qu'il est impossible de ne pas le mentionner ici. Il assimile l'esprit de la langue aussi bien dans les chansons françaises que dans les *frottole*. Nous dirons plus loin l'importance de son *Choralis Constantinus*, mais ses *Messes* — dont cinq furent publiées par Petrucci et d'autres

par des éditeurs allemands au XVIe siècle — sont également d'une grande valeur. C'est un des personnages les plus remarquables de cette génération et il ne faut pas oublier qu'un contemporain ne craindra pas de le comparer à Josquin, disant que si celui-ci « compone meglio », Isaac, lui, « farà piu spesso cose nuove » (Heinrich Isaac, *Weltliche Werke*, éd. par J. Wolf, *D. T. O.*, t. XIV, 1907 ; t. XVI, 1909).

Nous ne citerons que pour mémoire des musiciens qui nous paraissent représenter l'art moyen de leur temps, et qui, à ce point de vue, ne sont pas dénués d'intérêt : M. de Orto, Johannes Ghiselin, Gaspar Van Weerbecke, Mathieu Pipelare, Johannes Stockem, Crispin Van Stappen, Benedictus de Opitiis... Nous pourrions encore allonger cette liste, car cette génération a été étonnamment féconde en talents, mais nous nous bornerons à renvoyer au chapitre de N. Bridgman dans *The Oxford History of Music*, déjà cité.

Il faut accorder une place à part à **Johannes Tinctoris** qui, plus que compositeur — il nous a laissé quatre messes, un cycle de Lamentations, deux motets et cinq chansons —, est un grand théoricien. Ses douze traités conservent plutôt les anciennes règles qu'ils ne nous apportent une preuve de l'esprit nouveau, mais on ne peut reprocher à un théoricien d'être en retard sur la musique vivante, et son œuvre demeure une des plus caractéristiques de son époque. (Le traité, *Terminorum musicae diffinitorium*, a été publié avec une trad. franç. et des notes par A. Machabey, 1951. Pour les diverses éd. modernes des traités, voir *R. M. R.*, pp. 139 et ss.)

Et pour clore ce chapitre, citons encore, à côté de Tinctoris, quelques **théoriciens**, puisque nous ne devons pas ignorer ceux qui « codifient » : l'Anglais John Hothby († 1487), l'Espagnol Ramis de Pareja (dont nous parlerons au paragraphe « Espagne »), son élève Giovanni Spataro (1458-1541), Franceso Caza, Nicolo Burzio, et surtout Franchino Gafori (1451-1522) dont les écrits théoriques comprennent cinq ouvrages de plus haute importance. (Nous renvoyons à l'excellent chapitre de *R. M. R.*, pp. 178 et ss., où les étudiants

trouveront une liste détaillée des œuvres et de leurs éditions modernes, fac-simile, traductions, etc.)

Avant de quitter définitivement le xve siècle pour étudier quelques musiciens qui nous paraissent former le lien entre un siècle et l'autre : nous pensons à Févin, Brumel, Mouton, Gascongne, etc., il nous semble qu'il y ait encore quelques points sur lesquels nous devons attirer l'attention de nos lecteurs.

Nous leur avons signalé dans *M. G. G.*, la liste des mss. qui contiennent la plupart des œuvres citées ici, nous n'avons pas, nous semble-t-il, assez insisté sur l'importance des trois recueils de chansons imprimés, publiés par PETRUCCI, *Harmonice Musices Odhecaton A*, *Canti B* et *Canti C*, qui sont, en quelque sorte, une « somme » de la chanson française du xve siècle, l'équivalent pour la musique de ce qu'est le *Jardin de Plaisance* pour la poésie française de la même époque. Helen HEWITT a donné du premier de ces recueils une éd. intégrale (*The Mediaeval Academy of America*, Cambridge (Mass.), 1946), avec une liste des concordances et une énumération des études publiées sur chaque ms. C'est donc un instrument de travail de premier ordre. L'éd. des *Canti B* est annoncée et nous ne pouvons que souhaiter qu'elle voie très prochainement le jour.

Nous n'avons pas, non plus, parlé de la **notation** au xve siècle ; pourtant, l'on passe de la noire et rouge du début du siècle, à la noire non rubriquée pour arriver, vers 1430, à la notation blanche. D'excellents ouvrages peuvent être consultés à ce sujet : Johannes WOLF, *Geschichte der Mensural Notation von 1250-1460*, 3 vol., 1904, et *Handbuch der Notationskunde*, 2 vol., 1913-1919 ; et W. APEL, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, 1942.

Enfin, il est un problème délicat que nous n'avons pas abordé, celui de la **musica ficta** ; « c'eût été, au xve siècle, presque faire injure au chantre exercé... que de le croire ignorant des lois qui gouvernaient les mouvements du contrepoint », mais le transcripteur d'aujourd'hui se heurte à une difficulté réelle quand il doit introduire des altérations dans un texte qui, par ailleurs, les exige. Il faut avoir

recours aux indications données par les théoriciens, mais souvent leur application donne lieu à des interprétations diverses. Ed. E. Lowinsky nous a apporté un admirable fil conducteur dans deux études : The Function of Conflicting Signatures in Early Polyphonic Music (*The Musical Quarterly*, New York, April 1945, XXI, nº 2, pp. 227-259), et Conflicting Views on Conflicting Signatures (*J. A. M. S.*, 1954, VII, pp. 181-204), dont un excellent résumé se trouve *R. M. R.*, pp. 44 et ss. Tout transcripteur d'œuvres du XVe devra se reporter aux conclusions auxquelles parvient M. Lowinsky qui éclairent d'un jour nouveau une question restée longtemps controversée.

Le passage de l'écriture modale à la tonale mériterait à lui seul une étude, car c'est au cours du XVe siècle que cette transformation s'effectue ; au début du XVIe, la **tonalité** moderne majeure et mineure est pratiquement établie alors que les théoriciens continuent à parler des **modes**, à discuter des modifications qu'ils subissent ; d'ailleurs, la vogue des modes, au moment de la Renaissance française, sera une sorte de « retour à l'antique », en marge de l'évolution générale de la musique, plutôt qu'une survivance du passé. (Sur les modes, voir *R. M. R.*, pp. 182, 185 et ss.)

Il nous reste à parler de **quelques musiciens nés en France**, dont le carrière s'est déroulée dans leur pays d'origine, dont le style clair, la polyphonie moins recherchée mais plus aérée, annonce déjà le style français de 1530 : Brumel, Févin, Mouton, Elzéar Genet. Il ne faut pas perdre de vue, quand l'on veut étudier cette période de transition, qu'à côté de la chanson courtoise et savante, il a continué à se développer au cours du XVe siècle une **chanson d'allure plus populaire**, parfois monodique, parfois polyphonique, de carrure rythmique franche, qui, d'ailleurs, sera adoptée au début du XVIe siècle, comme divertissement de grands seigneurs (voir *M. G. G.*, art. Chanson, et surtout Paule CHAILLON, Le manuscrit de Françoise, dans *R. F. M.*, 1954, et le chap. « La chanson française en Europe occidentale à l'époque de Josquin des Prés » qui paraitra prochainement chez Gallimard dans l'*Encyclopédie de la Pléiade*).

Antoine Brumel, « heurier » de la cathédrale de Chartres en 1483, sert au chœur de Laon en 1497, devient chanoine et maître des enfants à Notre-Dame en 1498-1500, partagera sa vie entre la France et l'Italie : on le trouve auprès de Léon X en 1513 et à la Cour de Ferrare en 1520. Il nous a laissé seize messes complètes, dont cinq ont été publiées par PETRUCCI en 1503 (l'éd. intégrale est en cours par A. CARAPETYAN, *Corpus mensurabilis musicae*, V, t. I paru en 1954; la messe *De beata Virgine* a été éditée par H. EXPERT, *Les M. M. de la Renaissance*, t. VIII, 1898), une trentaine de motets et quelques chansons seulement. Ce qui est nouveau chez lui, c'est l'adaptation à la messe d'un style qui, justement, est réservé en général à la musique profane, l'usage d'un contrepoint note contre note (messe *De Drings*), d'accords martelés et dans l'ensemble une soumission à la compréhension des paroles inhabituelle dans les œuvres religieuses (voir la *Messe de l'Homme armé*).

Antoine Févin (env. 1470-1512), originaire d'Arras, fut chantre du roi Louis XII qui appréciait les chansons de son musicien. Celles-ci au nombre d'une quinzaine — l'œuvre de Févin comprend en outre : une douzaine de messes, 3 Magnificat, des Lamentations, une trentaine de motets (pour la bibliographie, d'ailleurs incomplète, voir B. KAHMANN, Antoine de Févin dans *Mus. Disciplina*, IV, 1950, pp. 153 à 162, et V, 1951, pp. 143-155) — reflètent des caractères qui leur sont propres ; les voix sont souvent groupées dans une tessiture grave, leurs entrées en imitation à l'unisson provoquent entre les différentes parties de constants croisements, créant une impression de rudesse assez rare à cette époque ; les motets, eux, sont plutôt d'une écriture un peu fade, mais d'une grâce certaine qui leur a valu à leur parution un réel succès.

Jean de Hollingue, dit **Mouton** (env. 1470-1522), originaire de Samer (près de Boulogne), servit Louis XII et François Ier. De son chant, GLAREAN dit qu'il est « facili fluentem filo » (*Dodecachordon*, p. 464), mais ce don pour la mélodie n'empêche pas Mouton d'être un remarquable contrapuntiste ; sa Déploration sur la mort de Févin : *Qui*

ne regretteroit le Gentil Févin, construite en double canon, témoigne de son habileté profonde (voir D. PLAMENAC, Deux pièces de la Renaissance, tirées de fonds florentins, dans *Revue belge de musicologie*, VI, 1952, p. 12) ; il sait aussi écrire des chansons d'allure populaire, vives et gaies (*La, la, la l'oysillon du bois*, publ. par H. EXPERT, *Extraits des M. M. de la R.*, n° 3074). Il nous a laissé de nombreuses messes construites presque toutes sur des thèmes liturgiques — quatre seulement sur des chansons — et, à côté de ces messes sur *cantus firmus*, nous trouvons de véritables **messes-parodies** *(Quem dicunt homines*, sur un motet de Richafort, par exemple). Enfin, dans ses motets, MOUTON a recours fréquemment à l'écriture canonique, qu'il manie avec une étonnante souplesse (*Nesciens Mater*, *Ave Maria Gemma Virginum*, etc.). Il sait atteindre à la sérénité dans ses antiennes à la Vierge et à la gravité parfaite dans la plainte sur la mort de la reine Anne (Quis dabit oculis nostris, publ. par R. CASIMIRI et E. DAGNIRO dans *Monumenta Polyphoniae Italiae*, II, p. 113).

Elzéar Genet, dit **Carpentras**, du nom de sa ville natale, fut aussi au service de Louis XII et de Léon X. Il écrit d'abord des *frottole* (trois publ. dans *Canzoni, Sonetti, Strambotti et Frottole*, libro 3°, Antico, 1510 ; éd. mod. d'A. EINSTEIN, dans *Smith College Archives*, IV, pp. 10-16 et 22), puis se consacre à la musique religieuse : messes, lamentations, hymnes et Magnificat. Il y fait preuve de cette clarté française, si appréciée alors et sait dérouler de longues vocalises qui bientôt seront adoptées et préconisées par l'église romaine.

Pour mieux pénétrer l'esprit de cette école de transition, il faudrait que fussent accessibles les œuvres de Bruhier, de Ninot le Petit, de Gascongne ; c'est une période encore trop peu connue et pourtant très importante par tout ce qu'elle porte en germe et qui fleurira vers 1530 (écoles parisienne, lyonnaise, etc.).

E) La musique en Angleterre

(Tout ce qui suit est tiré du beau chapitre consacré à « La musique anglaise au Moyen Age » écrit pour l'*Encyclopédie de la Pléiade* — à

paraître prochainement, chez Gallimard — par le regretté Manfred BUKOFZER. Voir aussi G. REESE, *Music in the Middle-Ages*, New York, 1940, pp. 410 et ss., et *R. M. R.*, pp. 763 et ss. *The Oxford History of Music* est aussi à consulter.)

La première source importante qui contienne au xve siècle de la musique religieuse anglaise, est le **manuscrit de Old Hall**, de 1420 environ. (Voir M. BUKOFZER, The Music in the Old Hall Manuscript dans le *Musical Quarterly*, XXXIV, 1948, pp. 512 et XXV, 1949, p. 46. Le ms. a été publié par A. RAMSBOTHAM, complété par H. B. COLLINS et Dom A. HUGHES, 3 vol., 1933-1938.) Il renferme à la fois des motets et des messes ; celles-ci sont soit isorythmiques, soit écrites dans le vieux style « nota contra notam » du conductus, soit plus ornées, plus libres d'allure, révélant alors diverses influences : celle de l'Italie, dans certaines messes canoniques imitées des *caccie* et dans d'autres qui opposent d'amples *tutti* (à quatre ou cinq parties) à de clairs duos ; celle de la France, dans des messes construites sur le modèle de la chanson profane, c'est-à-dire avec un supérius qui domine l'ensemble et deux voix inférieures n'ayant qu'un rôle de soutien. De très nombreux compositeurs sont cités dans ce recueil : le roi Henri V lui-même, Aleyn (qui est, sans doute, l'*Alanus* du ms. 1047 de Chantilly), Cook, Exeter, Gervays, Pycard, Pennard, Swynford, la plupart de ces musiciens appartenant d'ailleurs à la Chapelle Royale. Un auteur y est représenté très souvent, c'est **Leonel Power**, qui appartient à une génération un peu antérieure à celle de Dunstable ; aussi constatons-nous dans son œuvre deux périodes de style très différent ; la première, qui apparaît dans le ms. de Old Hall, traite des dissonances et du rythme selon la tradition anglaise la plus stricte ; la seconde — nous en trouvons des exemples dans des messes et motets contenus dans des mss. de l'Italie du Nord : Trente, Aoste, Modène, Bologne — révèle un style plus coulant, influencé par Dunstable à tel point que la même œuvre est parfois attribuée à l'un ou l'autre maître, selon les mss., indiquant ainsi l'existence propre d'un style anglais.

Nous n'insisterons pas longuement sur **John Dunstable**, dont nous avons déjà parlé à propos de son influence sur la musique française (p. 154) et dont l'œuvre est maintenant facilement accessible (*The Complete Works of John Dunstable*, ed. by Manfred F. BUKOFZER, Musica Britannica and American Musicological Society, London, 1954). Si la carrière de Leonel Power s'est déroulée surtout à Cantorbéry, celle de Dunstable est « continentale » et la renommée du compositeur s'est répandue à travers l'Europe (voir A. PIRRO, *ouvr. cit.*, pp. 95 et ss.) ; Dunstable sera loué par Tinctoris comme l'introducteur d'une nouvelle *ars nova* et une légende se formera pour faire de lui « l'inventeur du contrepoint » ; en fait, comme le dit Bukofzer, il « sut élever le langage musical anglais au niveau d'un style universel » ; il a un don tout personnel pour écrire des mélodies à la ligne souple et continue, il sait disposer les voix d'une manière variée, mais la grande nouveauté de son œuvre a trait à la forme même de la messe. Leonel Power et Dunstable seront les premiers à unifier les cinq parties de l'Ordinaire de la messe en les reliant par un même *cantus firmus* au ténor, formant ainsi un tout ; cette **messe cyclique** qui connaîtra un succès immense pendant tout le XVe siècle, est la dernière création musicale due à l'Angleterre qui ait eu un retentissement mondial.

Autour des deux grands compositeurs s'en trouvent d'autres, moins connus, sinon moindres : Piamor, Benet, Bloym, Forest, Markham, Neweland, Sandley, Soursby, Stone, Tyling et Wyvell que nous ne citons que pour permettre à ceux qui voudraient compléter leurs connaissances de pouvoir consulter dictionnaires et ouvrages spécialisés. Plus avant dans le siècle, un autre groupe de musiciens laissera des œuvres intéressantes : Bedingham, Morton et Fry vivant sur le continent, les deux derniers à la Cour de Bourgogne, tandis que Plummer restera en Angleterre, attaché à la Chapelle Royale, écrivant de remarquables chansons-motets.

Enfin, dans la **seconde moitié du XVe siècle**, la musique anglaise se développera, semble-t-il, à l'écart, ne participant pas au mouvement

général qui sera celui de la musique occidentale ; de nouveaux foyers musicaux se créeront, à côté de la Chapelle Royale et des monastères, dans des collèges (Eton et King's College) ou dans les maîtrises des cathédrales. C'est là que naîtront ces amples hymnes en l'honneur de la Vierge *(Salve Regina, Stabat Mater)*, ces grands *Magnificat*, et ces *Messes* que nous pouvons maintenant lire facilement (The Eton Manuscript, ed. by Frank Ll. HARRISON, *Musica Britannica*, t. X, 1955), et qui sont dus à BROWN, CORNYSH, DAVY, LAMB, LUDFORD et FAYRFAX. Ces diverses œuvres se ressemblent par la noblesse du style : de quatre, le nombre des parties est passé à cinq, six ou même sept ; souvent construites sur un *cantus firmus* au ténor, elles présentent des oppositions dans la manière de grouper les voix : duos, trios, alternant avec l'ensemble ; il n'y a que peu d'imitations, mais une réelle complexité rythmique, une texture subtile de la polyphonie et parfois des effets dramatiques saisissants (dans le *Stabat Mater* de BROWN sur le mot *Crucifige*, par exemple). Ce sont là des pages grandioses, jusqu'ici inconnues, et qui renouvellent la connaissance que nous avions de la musique anglaise.

L'étude de ces pièces monumentales ne doit pas nous faire oublier une forme de moindre étendue, mais de grande importance : la **« carol »**, qu'il ne faut pas confondre avec la carole française. C'est là une forme spécifiquement anglaise, à l'origine une danse monodique populaire, qui est devenue une pièce à une, deux, trois ou parfois quatre voix, sur des textes soit purement anglais, soit anglais et latins, de caractère religieux, moralisateur, politique ou amoureux. La « carol » conserve de son origine un style nettement populaire et une division en strophes (stanzas) et refrain (burden) qui la rapproche de la chanson. (Mediæval Carols, ed. by John STEVENS, dans *Musica Britannica*, t. IV, 1952.)

Nous pouvons conclure avec Manfred Bukofzer : « La musique anglaise, d'européenne qu'elle était au temps de Dunstable est devenue, à la fin du XVe siècle, une école strictement nationale qui développe ses propres caractéristiques sans se soucier, comme autrefois, du

monde extérieur. Qu'ainsi, elle soit parvenue à des formes et à un style nouveaux, malgré son habituel conservatisme, n'est pas un des moindres paradoxes de l'histoire de la musique. »

F) La musique en Italie

Après la brillante floraison de l'*Ars Nova*, il semble que la musique en Italie marque un temps d'arrêt ; le style du *trecento* se prolongera assez avant dans le *Quattrocento*, et nous en trouvons encore des survivances dans le manuscrit d'Oxford, Bodl. can. mis. 213, dont nous avons parlé au début de ce chapitre (p. 154). Dufay, Bedingham, Cornago écriront des œuvres sur des paroles italiennes, mais ce sont là des étrangers, et les pièces dues à des Italiens sont rares pendant la période qui s'étend de 1430 à 1470 environ, même dans les mss. écrits outre-monts, qui renferment surtout des chansons françaises. Dans le chansonnier de la Bibl. de Séville, nous trouvons vingt-deux pièces italiennes sur un ensemble de cent soixante-quatre ; (Voir Dragan PLAMENAC, A Reconstruction of the French Chansonnier in the Biblioteca Colombina, Seville, dans le *Musical Quarterly*, XXXVII, nº 4, et XXXVIII, nºˢ 1 et 2, New York, 1951-1952) ; dans le chansonnier de Jean de Montchenu, d'origine savoisienne, douze sur quarante-trois ; dans le ms. de Pavie 362, huit sur quarante-cinq, et enfin dans le ms. de l'Escorial IV a. 24, écrit dans la région de Milan, vingt-quatre sur cent vingt-deux ; ce ne sont là que des indications d'ordre statistique et il ne faut pas, nous semble-t-il, y attacher trop d'importance ; il nous reste peut-être un peu moins d'une centaine d'œuvres : *ballate*, *canzonette*, *strambotti*, *canzoni* de cette période, mais elles suffisent pour nous indiquer la continuité d'un style clair et simple qui annonce déjà celui des *frottole* ; l'on retrouve aussi quelques-unes de ces célèbres « giustiniane » — musique écrite sur des vers de Leonardo Giustiniani — fredonnées à Venise, que l'on croyait jusqu'à ce jour perdues, mais qui viennent d'être reconnues par Walter RUBSAMEN

(The Giustiniane or Veneziane of the Fifteenth Century, communication faite au VIe Congrès de la Société internationale de Musicologie, à Oxford, le 4 juillet 1955, doit paraître dans les *Acta Musicologica*, 1957). D'autres pièces, d'une émotion poignante et d'une étonnante force dramatique (*O pelegrina, o luce*, ch. de Montchenu, n° 6) sont écrites en style courtois ou révèlent un rythme gai et franc (*Ben lo sa Dio*, Montchenu, n° 2) ; certaines, même, à deux voix, sont d'une transparence et d'une fluidité extrêmes (*Chiara fontana*, Montchenu, n° 5). (Voir André PIRRO, *ouvr. cit.*, pp. 156 et ss. des analyses de ch. italiennes.) D'ailleurs, si les œuvres « notées » sont moins nombreuses, nous savons que le chant « all' improviso » accompagné de luth ou de « viola soave » est à l'honneur aussi bien chez les Médicis qu'à la Cour des Sforza, à Mantoue qu'à Ferrare. C'est surtout après 1480, que nous verrons éclore la *frottola* « qui peut être considérée comme le témoin du réveil d'une musique nationale italienne » (Nanie BRIDGMAN, La frottola et le madrigal en Italie, dans l'*Encyclopédie de la Pléiade*, à paraître prochainement chez Gallimard).

Sur cette forme qui connut à la fin du XVe et au début du XVIe siècle un succès immense — Petrucci en publiera à Venise onze livres de 1504 à 1514 —, sur l'étymologie du terme, sur le style de ces chansons qui, « bien que pratiquées par une société raffinée, affectent un genre populaire », nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer à cette étude documentée et précise. On verra ainsi combien intime était l'union de musique et de poésie à cette période en Italie, le rôle important du poème, l'opposition entre le ton plaisant des *frottole* et le caractère mélancolique du *strambotto*. (Un article de Nanie BRIDGMAN dans les *Annales musicologiques*, t. I, Paris, 1953, pp. 177-267, *Un manuscrit italien du début du XVIe siècle*, nous apporte, outre une analyse complète de ce recueil de 1502, la publication de deux œuvres remarquables, dont une d'Isaac sur des paroles d'Aquilano d'une émouvante grandeur.) Il nous sera donné aussi de suivre le développement à Florence, autour de Laurent le Magnifique, du

goût pour la langue vulgaire et pour ces *Canti Carnascialeschi* qui ont conservé pour nous les appels des mendiants ou des revendeuses, les offres des marchands de tissus, « premières manifestations d'un art national, qui s'alimente aux sources authentiques de l'art populaire » *(ibid.)*, art que le grand Isaac ne méprisera point. (Voir A. PIRRO, *ouvr. cit.*, pp. 158 et ss. ; Paul-Marie MASSON, *Chants de carnaval florentin*, 1913.) On apprendra à connaître les maîtres de la *frottola*, Bartolomeo Tromboncino, Marchetto Cara, Michael Pesenti, Johannes Brocchus, Pelegrino Cesena, Ant. Rossetus, etc., presque tous originaires de l'Italie du Nord (1). Leurs œuvres ne seront pas seulement chantées par tous, mais transcrites pour le luth, pour le chant accompagné de cet instrument (*Tenori e contrabassi intabulati...* de Franciscus BOSSINENSIS, Petrucci, Venise, 1509 et 1511), et enfin, pour le clavier (*Frottole intabulate da sonar organi*, Andrea ANTICO, 1517, publiées par K. JEPPESEN, *Die italianische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, Copenhague, 1943), ce qui indique bien leur diffusion.

Enfin, il est, comme le dit A. Pirro, une forme où « le lyrisme spontané, l'impatience de la règle scolastique règnent, aussi bien que dans la chanson », ce sont « les cantiques en langue vulgaire et les chants latins non liturgiques des Italiens ». Par leur harmonie facile, ces laude sont accessibles à tous ; ce sont « des oraisons que de pieuses confréries modulent par les rues » ; la mélodie en est souvent empruntée soit à des chansons italiennes *(Morte o merzé, O pelegrina o luce*, etc.), soit à des pièces françaises *(Mon seul plaisir, Accueilli m'a la belle, Tout a part moy)* ou même flamandes, et personne ne se formalisera de voir des vers inspirés par la dévotion adaptés aux motifs d'œuvres profanes connus. (Voir K. JEPPESEN, *Die mehrstimmige italianische Laude um 1500*, 1935, éd. précédée d'une longue introduction qui forme un exposé remarquable de la question.)

(1) Des onze livres de *frottole* publiés par PETRUCCI entre 1504 et 1514, les trois premiers ont été transcrits en notation moderne par G. CESARI, et publiés à Crémone, 1954 ; A. EINSTEIN a édité le livre III des *Canzoni, sonetti, strambotti et frottole*, Rome, Antico, 1517, dans les *Smith College Archives*, 1941.

G) La musique en Allemagne

Les pays de langue germanique occupent, aux XIIIe et XIVe siècles, une position un peu à l'écart du développement musical de l'Europe occidentale, et ce n'est qu'à la fin du XVe qu'ils commenceront à être entraînés dans le mouvement général. Les **Minnesinger** avaient écrit sous l'influence des trouvères et des troubadours ; un Oswald de Wolkenstein (1377-1445), à côté d'œuvres originales, adaptera volontiers des paroles allemandes à des œuvres françaises, et ses successeurs immédiats subiront l'emprise de la musique venue de France et des Pays-Bas (*R. M. R.*, pp. 632 et ss.). Malgré leur extrême simplicité, les pièces polyphoniques d'Oswald de Wolkenstein — comme celles du moine de Salzbourg (2e moitié du XIVe siècle) — représentent les premiers exemples d'un genre qui devait dominer la musique vocale profane en Allemagne pendant plus d'un siècle, le *lied* monodique et à plusieurs voix. Certaines de ces pièces ont été conservées dans le ms. de Strasbourg 222 C 22 (voir Ch. VAN DEN BORREN, dans *Annales de l'Académie royale de Belgique*, 1924-25 et 27), et dans celui de Munich, 3232 *a* ; mais les grands recueils de musique polyphonique allemande datent de la seconde moitié du XVe siècle : ce sont les *Lochamer*, *Schedelsche* et *Glogauer Liederbuch* (publiés, le premier assez imparfaitement, par F. W. ARNOLD dans *Jahrbuch für Musikalische Wissenschaft*, II, 1867, rééd. en 1926, le second, incomplètement et d'une manière douteuse, par Robert EITNER, *Das deutsche Lied des XV und XVI Jahrhunderts*, t. II, 1880, pp. 43-166, le troisième dans *Das Erbe deutscher Musik, Reichsdenkmale*, I Teil : *Deutsche Lieder und Spielstücke*, éd. par H. RINGMANN et J. KLAPPER, 1936 ; II Teil : *Augsgewählte lateinische Sätze*, 1937). Le premier contient presque exclusivement des pièces allemandes, tandis que les deux autres comprennent aussi des pièces latines et italiennes, des chansons françaises, des œuvres sans paroles destinées, sans doute, à une exécution instrumentale ; nous reconnaissons des chansons de Dufay, d'Ockeghem, de Dunstable, de Busnois, etc., mais ce ne sont pas

de celles-ci que nous voulons parler ici. Pas de noms de compositeurs allemands dans le *Lochamer Liederbuch* ; peu dans le *Scheldelsches Liederbuch* ; ceux de Paumann, Xilobalsamus, Walterus de Salice, Walterus Scam, Wenzel Nodler et W. Ruslein et enfin dans le *Glogauer Liederbuch* ceux de Bebrleyn, Paulus de Broda et Rubinus. Les pièces allemandes de ces trois mss. présentent des caractères communs nets, qui permettent de dire qu'un style germanique, encore influencé par la France et les Pays-Bas, est en cours de formation et que ce sont bien là ses premières manifestations. Ces *lieder* polyphoniques sont les descendants des œuvres des Minnesinger : certaines des pièces qui servent de *cantus firmus* sont des *minnelieder* d'origine courtoise, mais la plupart d'entre elles sont destinées à un public plus vaste que ne l'étaient les originaux ; les *Gesellschaftlieder* s'adressent à tous les gens cultivés, qu'ils appartiennent à la noblesse, au clergé, aux professions libérales. Ce sont, pour la plupart, des chansons d'amour ; dans d'aucunes, seul le ténor était chanté, les parties extrêmes étant confiées à des instruments ; dans d'autres, supérius et ténor ont une égale importance, tandis que le contraténor est réduit à un rôle de « remplissage » ; dans le *Glogauer Liederbuch*, quelques « dessus », à la mélodie nettement dessinée, ont un simple accompagnement homophone d'allure presque populaire. Si cette musique nous apparaît, dans l'ensemble, comme assez primitive, il ne faut pas perdre de vue que c'est sur elle que des maîtres comme Herman Finck, Paul Hofhaimer, Heinrich Isaac et Ludwig Senfl édifieront leurs solides polyphonies au début du XVI[e] siècle.

Nous n'insisterons pas sur l'œuvre d'Isaac (voir aussi p. 169), pourtant « à cheval » sur le XV[e] et le XVI[e] ; c'est que ce musicien ne peut être considéré comme un pur Allemand ; appelé *Gallus* par les uns, *Tedesco* par d'autres, il est, en fait, de la Gaule Belgique, et, d'avoir passé la plus grande partie de son existence auprès des Médicis fait de lui un compositeur international ; il est l'auteur d'une œuvre majeure qu'il convient, cependant, de ne pas oublier : le *Choralis Constantinus*, non pas l'*ordinaire* de la messe, mais le propre pour tous

les dimanches de l'année liturgique ; c'est le seul musicien — William Byrd excepté — à avoir tenté — et réussi — cette œuvre grandiose qui sera terminée par son élève Ludwig Senfl (éd. dans les *D. T. O.*, liv. I dans V[1], liv. II dans XVI[1] ; le liv. III, par L. CUYLER, 1950).

Si Isaac a écrit de vives chansons françaises, des « frottole » qui sont parmi les meilleures du genre, ses œuvres les plus réussies et les plus nombreuses sont, sans conteste, ses chansons allemandes ; « dans ces pièces, le plus souvent à quatre voix et construites sur un ténor, il réalise pour la première fois une véritable chanson artistique allemande qui va de la tendre *Freundlich und mild* à la spirituelle *Es het ein Baur ein Töchterlein* ; ... dans la célèbre *Isbrück, ich muss dich lassen*, qui énonce au supérius une mélodie probablement d'origine populaire, il annonce le choral allemand avec son style homophone et ses courtes phrases séparées par des silences » (N. BRIDGMAN).

Sur Conrad **Paumann**, le grand organiste aveugle, nous conseillons de lire les pages que PIRRO et REESE lui ont consacrées (*loc. cit.*, p. 150, et *R. M. R.*, pp. 658). Son *Fundamentum organisandi*, « recueil de formules d'accompagnement et de cadences qui prépare à improviser un contrepoint », demeure un ouvrage que l'on ne peut ignorer (W. APEL, Early German Keyboard Music dans le *Musical Quarterly*, XXIII, 1937, p. 210). Enfin, sur le célèbre maître de chapelle de Maximilien, Paul **Hofhaimer** (1459-1527) (voir *R. M. R.*, pp. 640 et ss.), il existe une excellente étude (celle de H. J. MOSER, *Paul Hofhaimer*, 1929), et les transcriptions des rares œuvres qui restent de lui sont facilement accessibles (H. J. MOSER, *ibid.*, et dans *Frühmeister der Deutschen Orgelkunst*, Wiesbaden, 1930).

Si nous n'avons pas parlé d'un des points pourtant important de la musique allemande au XVe : les **tablatures d'orgue** — celles du Frère Adam Ileborg et de la Chartreuse de Buxheim, en particulier — c'est que celui-ci sera traité dans le paragraphe consacré à la musique instrumentale et que les tablatures de Leonhard Kleber, de Hans Kotter sont d'une époque postérieure à celle qui nous occupe (vers 1520). Nous n'aborderons pas, non plus, l'étude d'Arnold

Schlick dont l'œuvre publiée en 1512 appartient au siècle suivant (éd. compl. par G. Harms, 1924, Arnold SCHLICK, *Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein*). Il en est de même pour les auteurs de traités, comme Virdung (1511) et Agricola (1528), qui dépassent le cadre de ce chapitre. Enfin, les étudiants qui s'intéresseraient aux prolongements de la musique occidentale vers l'**Europe Centrale**, ne devraient pas négliger l'action exercée à la Cour de Mathias Corvin par Béatrice d'Aragon, devenue reine de Hongrie, et devraient lire le chapitre d'Otto GOMBOSI (Music in Hungary, dans *R. M. R.*, pp. 714 et ss.), et se reporter au même ouvrage (*R. M. R.*, pp. 723 et ss.) pour se faire une idée de la musique en Bohème (chapitre par Rita Petschek Kafka) et en Pologne (chapitre par Roman Totenberg et G. Reese). (Voir aussi *Oxford History of Music.*)

H) **La musique en Espagne**

Au début du XVe siècle, la musique en Espagne est encore sous l'influence qu'elle subit depuis environ deux siècles, celle de la France. A la Cour de Jean Ier d'Aragon (1350-1396) vivent et écrivent des Français que nous connaissons par le ms. 1047 de Chantilly, tels Jacques de Senleches, Jean Trebor et aussi Gracian Reyneau de Tour. Avec l'avènement d'Alphonse V « le Magnanime » (1443) et pendant le règne de son fils Ferdinand Ier (Ferrante) (1458-1474), c'est d'Italie que viendra le courant culturel, à travers, d'ailleurs, l'avant-poste que représente Naples. Le compositeur le plus connu de cette période est le Frère franciscain Jean Cornago, aumônier *maggiore* du Roi, à Naples, auteur d'une messe « de la mapa Mundi » conservée dans le ms. de Trente, 88, fol. 276b) et de diverses piècess ur des textes italiens ou espagnols (ces dernières se trouvent dans plusieurs mss. et en particulier dans une collection célèbre de la fin du XVe siècle connue sous le nom de son éditeur du XIXe, Barbieri, en fait, le *Cancionero de Palacio*). (Facilement accessible maintenant dans les *Monumentos de la Música Española, La Musica en la Corte de los*

Reyes Católicos : *Polifonia profana, Cancionero musical de Palacio*, éd. par H. ANGLÈS, Barcelone, I, 1947 ; II, 1951.)

La seconde moitié du XVe siècle jouit de conditions politiques plus stables, grâce à l'union de la Castille et de l'Aragon, et voit la musique se développer pendant le règne de Ferdinand et d'Isabelle : *los Reyes Católicos* ; la musique religieuse en particulier, est à l'honneur : la chapelle royale comprend quarante chanteurs sans compter les joueurs d'instruments. Les principaux compositeurs sont le maître de chapelle des souverains, Juan de Anchieta, les Escobar : Pedro, auteur d'une Messe, et Cristobal, d'un traité, et enfin, Francisco de Peñalosa dont il nous reste plusieurs messes et dont on disait qu'il « surpassait Apollon en l'art de musique ». (Voir *R. M. R.*, pp. 577 et suiv. où l'on trouvera une excellente bibliographie du sujet.) Mais la musique religieuse n'est pas celle qui porte la marque la plus caractéristique de l'Espagne : c'est dans le **Villancico**, l'équivalent du virelai français et de la ballata italienne que l'art du pays se révèle de mieux. Il est curieux de constater qu'au moment où l'Italie abandonne la ballata en faveur de la nouvelle venue, la *frottola*, l'Espagne se maintient dans une ligne résolument traditionnelle (voir Isabel POPE, The Musical Development and Form of the Spanish Villancico dans *Papers read by Members of the American Musicological Society, for 1940* (1946), II ; aussi Musical and metrical form of the Villancico dans les *Annales musicologiques*, t. I, 1953, pp. 189 et ss. ; enfin, dans *Musique et poésie*, p. 35, la Musique espagnole à la Cour de Naples dans la seconde moitié du XVe siècle).

Le compositeur le plus fécond parmi tous ceux ayant collaboré aux divers *cancioneros* (en plus de celui de Palacio, il y a celui d'Upsal, celui d'Elvas, etc.), est sans conteste Juan del Encina, qui est un aussi grand auteur d'œuvres profanes qu'Anchieta l'a été d'œuvres religieuses ; il participe à la création du drame espagnol, ayant su fondre des éléments populaires avec une tradition d'art savant. Nous ne citons pas les noms de ses contemporains moins connus, renvoyant aux études citées plus haut ; parmi ses imitateurs,

n'oublions pas Lucas Fernandez qui écrivit une pièce qui non seulement se termine par un *villancico*, mais dont le texte même est coupé de chansons.

Enfin, l'Espagne nous a donné, à cette époque, un grand théoricien, Ramos de Pareja, qui publia à Bologne, en 1482, un traité : *Musica practica* (traduit en allemand par Johannes Wolf, 1901), qui suscita bien des controverses. Attaqué par Burzio, il fut défendu par Spataro, puis attaqué de nouveau par Gaforius et il ressort de ces discussions passionnées qu'il est difficile que théorie et pratique s'accordent ; l'écho de ces différends résonnera en Espagne jusqu'en 1514 (Martinez de Bizcargui et Juan de Espinosa).

I. — La musique instrumentale

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de la musique notée, celle dont il nous reste des témoignages écrits ; mais à côté de cette forme savante de l'art, il en est une autre aussi vivante confiée aux instruments, dont nous ne trouverons la première trace qu'au XIVe siècle, dans une tablature anglaise de clavier, celle de Robertsbridge (1325). Pour les siècles qui précèdent, il faut interroger tableaux, fresques, miniatures, tapisseries, vitraux, examiner quelles sont les combinaisons instrumentales adoptées à l'exclusion d'autres, comparer ces images à ce que disent les chroniqueurs ou à ce que chantent les poètes. (Voir A. Pirro, *ibid.*, chap. Ier en entier, et chap. III, pp. 125 à 155.) Nous savons ainsi qu'au XIIIe siècle déjà, les instruments sont souvent groupés par paires, comprenant un dessus monodique, viole, flûte ou gigue, qui, sans doute, énonçait la mélodie, tandis qu'un instrument polyphonique tel que harpe, citole ou rote jouait les parties inférieures, et qu'au début du XIVe, la distinction entre instruments « bas et hauts » — correspondant non à la tessiture mais au volume sonore — est admise ; qu'à la fin du XIVe siècle le concert instrumental est formé : que d'Orient et du monde arabe sont venus le psaltérion, les timbales ou naquaires, les luths, les guiternes ; que ceux-ci se sont mêlés

aux flûtes de Bohême, aux musettes d'Allemagne, aux « estives » de Cornouailles et forment maintenant un ensemble cohérent qui ne se modifiera que lentement. (G. THIBAULT, Le concert instrumental au XVe siècle, dans les actes du Colloque : *La musique instrumentale de la Renaissance*, Paris, 1955, éd. du Centre national de la Recherche Scientifique.)

En dehors des musiciens de métier, des instruments seront entre les mains de grands seigneurs, d'ecclésiastiques, de poètes (voir *ibid.*). Quel sera le répertoire de ces joueurs d'instruments qu'ils soient amateurs ou professionnels ? Des danses, des transcriptions d'œuvres vocales, et une forme libre appelée à un grand avenir, le « tastar de corde », le prélude, qui deviendra le ricercare. N'oublions pas ici les instruments à l'église ; l'orgue d'abord, en principe le seul qui ait le droit de cité dans le temple même, qui aura un rôle prépondérant à jouer dans l'exécution « alternatim » de la messe (voir Leo SCHRADE, Die Messe in der Orgelmusik des 15 Jahrhunderts, dans *Archiv für Musikforschung*, I, 1936, p. 129, et aussi The organ in the Mass of the 15th Century, dans le *Musical Quarterly*, New York, XXVIII, 1942, pp. 329, 467). A côté de l'orgue, les instruments à vent, trombones et trompettes, se mêleront aux voix pour l'exécution de motets, de prières à la Vierge (voir la bibliographie dressée par H. BESSELER, dans *Acta Musicologica*, XXII, 1950, p. 8 et ss., Die Entstehung der Posaune). Ces mêmes instruments à vent pourront être employés pour une exécution d'œuvres profanes (*J'ayme bien celui qui s'en va* de Pierre FONTAINE avec *contratenor trompette*, par exemple, ou la *Tuba Gallicalis* publ. par Ch. VAN DEN BORREN, La musique pittoresque dans le ms. 222 C 22 de la Bibl. de Strasbourg (XVe siècle), dans *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel*, Leipzig, 1926). Autrefois, nous ne possédions aucun document entre les danses du ms. de Robertsbridge et les tablatures d'orgue allemandes, de 1470 environ ; c'est ce vide que vient de combler le ms. 117 de Faenza, retrouvé récemment par Dragan PLAMENAC (Keyboard Music of the XIVth Century in Codex Faenza 117 dans le *J. A. M. S.*,

vol. IV, nº 3, tall 1951) qui nous livre 104 pièces pour clavier, transcriptions d'œuvres profanes — chansons françaises ou italiennes — ou religieuses : fragments de messes, etc. (voir aussi Dragan PLAMENAC, New Light on Codex Faenza 117, dans *Kongressbericht, Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Utrecht, 1952, p. 310). Toutes présentent déjà les caractéristiques du style instrumental « fleuretis » et « brisures », ornementation formée d'appogiatures inférieures ou supérieures très différentes de celle du *Molendinum de Paris* (publ. par Ch. VAN DEN BORREN, *loc. cit.*, p. 101) destinée pourtant aux *organi framegni* ; le style pour clavier n'est pas encore complètement formé, et il faudra attendre le *Buxheimer Orgelbuch* pour trouver de ces longues lignes étirées, de ces « amples tirades et tourbillons de notes » qui en deviendront le signe sensible. (Ce recueil, d'une importance capitale pour l'étude de la musique instrumentale, vient d'être publié en fac-simile chez Bärenreiter, Kassel und Basel, 1955, par B. A. WALLNER, *Das Buxheimer Orgelbuch, Doc. Musicologica*, I ; il a été étudié par H. SCHNOOR, dans *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, IV, 1921.) Nous trouvons, parmi les 252 pièces du ms., des transcriptions d'œuvres françaises et italiennes de l'époque de Dunstable, de Binchois et de Dufay, de chansons allemandes aussi, des danses, des motets, des œuvres originales pour l'orgue sous forme de préludes. Mais l'importance de ce manuscrit ne doit pas nous faire oublier le petit recueil du Fr. Adam Ileborg (1448) qui nous a conservé les premières manifestations d'un art strictement instrumental, où l'usage de la pédale est indiqué. Le prochain recueil pour clavier sera celui dont nous avons parlé au paragraphe « Italie », et qui contient des transcriptions de *frottole*, Antico, 1517 (p. 180), et nous ne l'examinerons pas ici, pas plus que celui de Marc-Antonio da Bologna (1521).

Parmi les autres instruments polyphoniques, capables d'exécuter une transcription d'œuvres vocales, se trouve le luth ; aucun ms. du XVᵉ siècle ne nous a conservé une tablature destinée à cet instrument qui pourtant, seul ou comme accompagnement du chant, était de toutes les fêtes ; une des transcriptions de *Je loue amours* dans le *Buxheimer*

Orgelbuch est indiquée comme pouvant être jouée *in cytharis vel in organis* mais le style est celui des autres œuvres ; Petrucci, en 1504, publiera deux recueils de préludes, de transcriptions de chansons françaises, de danses, qui font preuve d'un style simple, nettement caractérisé : peu d'accords, une ligne tenue qui reliera entre elles les différentes notes d'une partie, y mêlant parfois aussi celles d'une autre, donnant ainsi adroitement l'illusion de la polyphonie, car il ne s'agit pas là de maintenir la trame de l'œuvre vocale mais bien d'en donner l'illusion ; il est difficile d'imaginer que quinze ans plus tard, Capirola (*Vincenzo Capirola's Lute-Book*, éd. by Otto Gombosi, Paris, Société de Musique d'autrefois, 1955) écrira ces grands *ricercari* à la fois fermes et fantaisistes, libres et ornés qui, eux, annoncent la grande floraison de musique instrumentale de 1530. Il est aussi de petits recueils qu'il ne faut pas oublier : ceux de Franciscus Bossinensis, car ce sont les premiers livres d'airs accompagnés ; ils contiennent des *frottole* dont le supérius est chanté, soutenu de quelques simples accords de luth (*Tenori et contrabassi intabulati*, Lib. I et II, Petrucci, 1509 et 1511). Certaines de ces pièces *(Non peccando altri chè'l core, Afflitti spirti miei)* sont d'une émotion directe et prenante.

Nous n'avons parlé ici que de pièces réservées à un instrument polyphonique, mais il y a aussi tout le répertoire qui peut être joué par une famille d'instruments, ou par un *broken-concert* (voir G. Thibault, *ibid.*, *passim*) et surtout les danses que peuvent « sonner » de « haults » ménétriers ou que peuvent exécuter une flûte et un « tabour », accompagnés de luth ou de harpe. Sur les danses, nous n'insisterons pas, renvoyant à l'étude si précise et détaillée de Manfred Bukofzer (A polyphonic Basse-Dance of the Renaissance, dans *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York, 1950). Il y a là une bibliographie très complète de tout ce qui a trait à la danse au XVe siècle et nous ne pouvons que recommander aux étudiants de s'y reporter.

Il y a eu sur le rythme des *balli*, des *basses-dances*, sur l'interprétation de leur notation même, de longues discussions, mais il semble

que maintenant l'on sache comment doivent être jouées la fameuse *Spagna* ou *Roti bouilli joyeux*.

Nous n'essaierons pas ici de déterminer comment pouvaient être groupés les instruments, nous laisserons de côté le rôle de la musique dans les fêtes, dans les entrées, dans les représentations de mystères ou de farces, rôle pourtant primordial mais qui a été défini ailleurs (A. PIRRO, *loc. cit.*) ; qu'il nous soit seulement permis d'évoquer ces aspects divers qui peuvent attirer ceux qui s'intéressent à toutes les formes de la musique du XVe siècle.

G. THIBAULT.

Chapitre XIII

XVIe SIÈCLE

L'ouvrage le plus complet du point de vue de la documentation sur l'ensemble de la période envisagée ici est celui de Gustave Reese, *Music in the Renaissance* (New York, Norton, 1954), déjà cité pour la période précédente. On le consultera constamment, plus comme un dictionnaire et un répertoire bibliographique que comme un ouvrage de synthèse ou d'orientation. L'indication détaillée des rééditions modernes de musique, une bibliographie à peu près exhaustive, de très abondants index en facilitent au maximum la consultation. C'est à ce livre qu'il faudra se reporter pour tous les sujets que nous n'aurons pu aborder ici.

Renaissance. — L'idée et le terme de Renaissance en musique ont fait l'objet de beaucoup de discussions (voir aussi p. 152) : les historiens de la musique ont-ils adopté ce terme par une simple assimilation à l'histoire générale des idées ou y a-t-il réellement autour de 1500 une Renaissance musicale ? Les réponses les plus récentes et les plus précises sont celles de Leo Schrade, Renaissance : the historical conception of an epoch (dans *Kongressbericht Utrecht 1952*, Amsterdam, 1953, pp. 19-32), et Edward F. Lowinsky, Music in the culture of the Renaissance (dans *Journal of the history of ideas*, XV, 1954, pp. 509-553). On y joindra une brillante étude de ce dernier, The concept of physical and musical space in the Renaissance (dans *Papers of the American musicological Soc.*, 1941). D'une manière générale on convient de faire débuter cette Renaissance plutôt vers 1450.

Imprimerie musicale. — L'adaptation de l'imprimerie à la musique polyphonique donna tout à coup des facilités infinies à la diffusion de la musique. Le point de vue technique de l'impression a été clairement exposé par B. GUÉGAN, Hist. de l'imprimerie de la musique (dans *Arts et métiers graphiques*, 1934), et Kathi MEYER, The Printing of music, 1473-1934 (dans *The Dolphin*, 1935). C'est à Venise en 1501 que parut le premier imprimé dû à O. Petrucci, dont l'activité est maintenant bien connue grâce à Claudio SARTORI, *Bibliogr. delle opere musicali stamp. da O. Petrucci* (Florence, 1948). Son concurrent, Andrea Antico, a été étudié par A. EINSTEIN (dans *The Mus. Quarterly*, 1951). L'Italie devait rester pendant tout le siècle le plus gros centre européen d'édition, en premier lieu A. Gardane (C. SARTORI, dans *La Bibliofilia*, 1957). La France suivit de peu avec Attaingnant, N. Du Chemin et surtout Le Roy et Ballard (bibliogr. plus loin), puis la Belgique avec Susato et Phalèse (A. GOOVAERTS, *Hist. et bibliogr. de la typogr. musicale dans les Pays-Bas*, Anvers, 1880), l'Allemagne et, à la fin du siècle, l'Angleterre.

Musique religieuse

Quelques ouvrages généraux doivent être signalés avant d'aborder chaque pays. Ils concernent d'abord les formes essentielles : pour le **motet**, Hugo LEICHTENTRITT, *Gesch. der Motette* (Leipzig, 1908), vieilli sur de nombreux points ; pour la **messe**, en revanche, la *Gesch. der Messe* de Peter WAGNER (vol. Ier seul paru pour la période jusqu'à 1600, Leipzig, 1913) reste l'ouvrage classique ; pour la **Passion** polyphonique, Otto KADE, *Die älteren Passionskompositionen bis zum Jahre 1631* (1893). Plus récemment, C. H. ILLING a comparé les différentes formes du Magnificat, *Zur Technik der Magnificat-Kompositionen des 16 Jahr.* (Wolfenbuttel, 1946), avec une grosse bibliogr. Enfin, on se reportera toujours avec fruit à la très dense *Hist. de la musique, XVe-XVIe siècles* d'André PIRRO.

Alors que la Réforme prend un aspect multiforme, selon les pays

où elle se développe, on peut étudier les débuts du mouvement contre-réformateur et les conséquences musicales du **Concile de Trente** dans K. WEINNANN, *Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik* (1919), et R. MOLITOR, *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom* (2 vol., Leipzig, 1901-1902). Pour une plus courte mise au point : K. G. FELLERER, Church music and the Council of Trent (dans *The Mus. Quarterly*, oct. 1953).

France et Pays-Bas

I. — Si la figure de Josquin continue de dominer apparemment le monde musical français, le style en honneur dans les maîtrises du pays s'écartent nettement de celui des maîtres « nordiques ». La messe française du XVIe siècle est brève et syllabique, le motet subit l'influence de la chanson et ne connaît que de courts développements polyphoniques. Il n'existe aucune étude détaillée sur le sujet, mais seulement une courte vue d'ensemble de F. LESURE, La musique religieuse française au XVIe siècle (dans *Revue musicale*, n° 222, 1953-54). Le style religieux des Sermisy, Certon, Maillard, Le Heurteur, etc., reste à étudier.

Dans la seconde moitié du siècle, Lassus joue un rôle prééminent, et laisse un peu dans l'ombre la production nationale représentée par Boni, Caietain et, seulement à la fin du siècle, Le Jeune. Il sera étudié au chapitre « Allemagne ».

Pour les « Pays-Bas », où la tradition josquinienne vit encore pendant toute la première moitié du siècle, on est beaucoup mieux servi grâce à des monographies sur N. Gombert (J. SCHMIDT-GÖRG, 1938) et Clemens non Papa (K. P. BERNET KEMPERS, 1928), et aux études générales de Ch. VAN DEN BORREN (dans *La musique en Belgique* et *Gesch. van de Muziek en de Nederlanden*, 1948). Pour plus de détail on consultera REESE.

Il faut faire une place à part au problème très controversé de la *musica reservata*, terme dont REESE résume les données et que l'on a interprété comme indiquant un pouvoir expressif ou se rapportant à un genre d'ésotérisme. Sur les milieux anversois favorables au protes-

tantisme et qui auraient cultivé une musique religieuse à double sens, on lira le brillant essai d'E. LOWINSKY, *Secret chromatic art in the Netherlands motet* (N. York, 1946).

Éditions. — H. EXPERT a publié dans les *Monum. de la Mus. franç. au temps de la Renaiss.* (II et IX) des messes de Certon et Goudimel, et, à part, la messe La Bataille de Janequin (1947), alors que A. SMIJERS a entrepris l'éd. des 13 livres de motets publiés par P. ATTAINGNANT (1534-35), Oiseau-Lyre, 3 vol. parus. Les œuvres complètes de Gombert et Clemens sont en cours par J. SCHMIDT-GÖRG (depuis 1951) et BERNET-KEMPERS (id.) à l'American Institute of Musicology.

II. — Les répercussions musicales de la **Réforme** en France ont fait l'objet du vaste ouvrage d'O. DOUEN, *Cl. Marot et le Psautier huguenot* (2 vol., 1878-79), ouvrage de combat contenant une grosse documentation mais dont chaque page doit être vérifiée. La genèse du Psautier calviniste est maintenant mieux connue : la première origine en est le foyer strasbourgeois étudié par T. GÉROLD, et E. WAGNER, *Les plus anciens chants de l'église protestante de Strasbourg et leurs auteurs* (1928) ; ce noyau s'est accru et modifié considérablement à Genève jusqu'en 1562-64 (cf. Y. ROKSETH, Les premiers chants de l'église calviniste, dans *Revue de musicologie*, 1954) et dont l'évolution doit beaucoup au musicien Loys Bourgeois (P.-A. GAILLARD, 1948). Enfin, de toutes les mises en musique polyphoniques du Psautier, il faut détacher celle à 4 voix note contre note de Cl. Goudimel, qui obtint un succès quasi européen. Toutes les sources du Psautier avec la comparaison des mélodies seront bientôt accessibles grâce au travail de P. PIDOUX (à paraître chez Bärenreiter).

Aux Pays-Bas, les *Souterliedekens* de CLEMENS NON PAPA de 1540 sur textes néerlandais utilisaient davantage comme mélodies des mélodies profanes (cf. les travaux de F. VAN DUYSE et K. P. BERNET KEMPERS que l'on trouvera détaillés dans REESE).

Éditions. — Un bon choix du Psautier français mis à plusieurs voix a été publié par H. HOLLIGER, *Das Psalmenbuch*, Bâle, 1953. H. EXPERT a édité les *150 Psaumes* de 1580 par Goudimel (vol. 2, 4 et 6 des

« Maîtres musiciens ») et les *Psaumes mesurez* de Cl. LE JEUNE (*id.*, vol. 20 à 22). Les Souterliedekens ont paru dans les *Opera omnia* de CLEMENS (American Institute of musicology, 1953). Il reste à publier la plupart des versions polyphoniques du Psautier français.

Italie

Le centre romain depuis Festa fut plus que jamais le centre de toute musique religieuse. On devra pour tous les sujets afférant à ce chapitre consulter la mine de documentation que constituent les *Note d'archivio* publiées par Mgr R. CASIMIRI (1924-1940). Cependant c'est vers d'autres centres qu'il faut d'abord chercher l'évolution de la technique du motet : à Florence, Verdelot, en cheville avec le mouvement de Savonarole (E. LOWINSKY, dans *Journal of the American musicol. Soc.*, 1950), à Ferrare et Mantoue, Jachet, enfin à Venise, A. Willaert, autour duquel tournent depuis quelques décades les discussions sur l'apparition du **style à double chœur.** Les derniers travaux de H. ZENCK, A. Willaert's « Salmi spezzati », dans *Die Musikforschung*, 1949, et G. D'ALESSI, Precursors of A. Willaert in the practice of « Coro Spezzato », dans *Journal of the Amer. musicol. Soc.*, 1952, tendent à montrer la vitalité de l'école vénitienne, non seulement à Venise même mais dans les domaines vénitiens, à Padoue, Treviso, Bergamo, où le *coro spezzato* était déjà en substance chez un musicien tel que Fra Ruffino d'Assisi. Tout récemment, W. BÖTTICHER, dans sa monographie sur Lassus, a réclamé aussi pour ce dernier un rôle important. On l'a fait encore pour D. Phinot, italien établi à Lyon.

Même si l'on a exagéré l'influence du Concile de Trente sur la musique religieuse italienne, celui-ci a joué cependant un rôle déterminant, que le cas de J. de Kerle, par exemple, met en valeur. On assiste alors à la naissance de l'Oratoire de Saint-Philippe de Neri et au développement des *laudi spirituali* (avec surtout Animuccia), que l'on doit toujours étudier dans l'ouvrage fondamental de D. ALALEONA, *Studi su la storia dell'Oratorio musicale in Italia* (1908) avec de nombreux exemples musicaux.

L'œuvre la plus typique de ce temps est celle de G. Pierluigi da Palestrina, non qu'il soit nullement révolutionnaire dans sa technique (il ignore presque la manière de Willaert), mais parce qu'il a généralisé en la portant à un haut degré de perfection la pratique de la dissonance, ainsi que l'a montré de manière exemplaire K. JEPPESEN (*The style of Palestrina and the dissonance*, 2e éd., 1946).

Sur Palestrina en général, on consultera principalement les monographies de R. CASIMIRI (1918) et K. G. FELLERER (1930) ; ce dernier donne une bibliographie étendue, à compléter par REESE. En français, le livre de J. SAMSON, à tendance esthétique (*Palestrina ou la poésie de l'exactitude*, 1940), sur lequel on lira aussi le compte rendu de K. JEPPESEN (dans *Acta mus.*, 1946-47), et les pages de l'*Hist.* d'A. PIRRO. Quant aux maîtres de la fin du siècle, ils ont souvent été davantage étudiés comme madrigalistes et n'ont été réédités qu'en fragments : Marenzio, Anerio, également romains, Banchieri à Bologne, O. Vecchi à Modène (cf. monographie collective, Modène, 1950), Ruffo à Milan, et Ingegneri, qui doit une partie de sa célébrité au fait que ses Répons de la Semaine Sainte ont été d'abord attribués à Palestrina (cf. F. X. HABERL dans *Kirchenmusik. Jahrbuch*, 1898). On détachera surtout le groupe vénitien, où la polyphonie fleurit d'une manière spécialement décorative avec Andrea et Giovanni Gabrieli, qui mêlent les groupes de chœurs et d'instruments.

Éditions. — Les *Monumenta polyphoniae italicae*, Rome, n'ont eu que 2 vol. : I. Diverses messes sur *Cantantibus organis* (1930) ; II. Les motets à 3-6 voix de C. Festa (1936) ; dans la coll. des « Ist. et Monum. del arte mus. ital. » le vol. 5 : *L'Oratorio dei Filippini e la scuola music. di Napoli*, éd. PANNAIN, 1934. Les *Opera omnia* de Willaert sont en cours par H. ZENCK puis W. GERSTENBERG depuis 1950 (American Institute of musicology, 4 vol. parus). Quant à Palestrina une première éd. de ses œuvres a été donnée chez Breitkopf en 1862-1907 (33 vol., éd. par F. ESPAGNE et F. X. HABERL) ; une seconde est en cours par R. CASIMIRI depuis 1939 (22 vol. parus). Pour les autres compositeurs on se reportera à REESE.

Allemagne

Avant la Réforme, la musique religieuse allemande suit les modèles franco-flamands et présente des caractères d'un étroit conservatisme, auquel n'échappent pas des compositeurs tels que Heinrich Finck et H. Isaac. L'influence de Luther sur la musique liturgique ne fut pas soudaine ; elle a tendu à cristalliser des pratiques déjà en usage. Les idées mêmes de Luther sur la question sont résumées par W. E. BUSZIN (Luther on music, dans *Mus. Quart.*, 1946). L'Église réformée allemande emprunta ses textes et sa musique à des couches très diverses de chants. On consultera d'abord l'ouvrage de F. BLUME, *Die evangelische Kirchenmusik* (1931), en consultant le vaste répertoire des mélodies publié par J. ZAHN (*Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 vol., 1889-93). Sur le rôle du plus important des musiciens de la Réforme on lira W. GURLITT (Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit, dans *Luther-Jahrbuch*, 1933) et O. MICHAELIS (*J. Walter*, 1939), et les monographies sur les autres compositeurs, Sixtus Dietrich (H. ZENCK, 1928), L. Paminger (I. ROTH, 1935) et C. Othmayr (H. ALBRECHT, 1950). On n'oubliera pas non plus de consulter les préfaces aux éd. des *D. T. B.*, notamment celle sur Leo Hassler. On a plus récemment dégagé l'importance des Responsoriaux polyphoniques dans la liturgie protestante (I. M. SCHRÖDER, *Die Responsorienvertonungen des B. Resinarius*, 1954).

La musique catholique, qui fut honorée dans les régions restées fidèles à Rome, permet de détacher deux personnalités : celle de Ludwig Senfl, élève d'Isaac, digne des meilleures traditions franco-flamandes (E. LÖHRER, *Die Messen von L. S.*, 1938 ; H. BIRTNER, Sieben Messen von L. S., dans *AfMF*, 1942), et celle de Roland de Lassus, que nous classons dans cette section parce qu'il a fait l'essentiel de sa carrière en Bavière, mais qui mériterait d'être cité aussi bien aux chapitres italiens et français. Cette personnalité, qui domine l'histoire musicale de la Renaissance, a en effet assimilé tous les styles en usage de son temps. Il a été très étudié dans des synthèses comme celles de

Ch. VAN DEN BORREN (*O. de Lassus*, 1920 ; *R. deLassus*, 1944, très différentes, cette dernière plus synthétique) et dans des travaux sur des aspects particuliers, surtout ceux de A. SANDBERGER (R. Lassus, Beziehungen zu Frankreich und zur französischen Literatur, dans *S. I. M. G.*, 1907 ; R. Lassus' Beziehungen zur italienischer Literatur, *ibid.*, 1904 ; *Ausgewälte Aufsätze zur Musikgesch.*, I, 1921). Mais une étude extrêmement fouillée vient de paraître sur l'ensemble de sa vie et de son œuvre, basée sur la comparaison et la datation de toutes les éd. et les mss. de Lassus, par Wolgang BÖTTICHER (1957), à laquelle on se reportera constamment.

Le seul autre musicien d'importance à signaler est également un « Néerlandais », établi cette fois à la Cour impériale, Philippe de Monte (cf. G. VAN DOORSLAER : *La vie et les œuvres de P. de M.*, 1921).

Éditions. — Pour les chants réformés allemands on dispose des éd. de K. AMELN (*Luthers Kirchenlieder in Tonsätzen seiner Zeit*, 1934, et *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik*, 3 vol., 1933-40, en collab. avec d'autres éditeurs). Les *Sämtliche Werke* de J. Walter sont en cours depuis 1953 par O. SCHRÖDER ; celles de Senfl depuis1937 par E. LÖHRER et O. URSPRUNG. F. X. HABERL et A. SANDBERGER ont publié d'après le *Magnum Opus* posthume du compositeur les *Sämtl. Werke* de Lassus (21 vol., 1894-1926). Une nouvelle éd. est en cours dont un premier vol. par W. BÖTTICHER, contenant des *unica*, est paru chez Bärenreiter (1956). L'éd. des *Opera* de Ph. de Monte par G. VAN DOORSLAER et J. VAN NUFFEL est restée incomplète (31 fasc. depuis 1927).

Espagne

Parmi les ouvrages généraux on préfèrera R. MITJANA, La musique en Espagne (dans *Encyclopédie Lavignac*, Partie I, t. IV), J. B. TREND, *The music of Spanish hist. to 1600* (1926) et G. CHASE, *The music of Spain* (1941).

La musique religieuse espagnole manifesta sa vitalité beaucoup plus tôt qu'on ne le pensait autrefois (H. ANGLÈS, La polyphonie

péninsulaire antérieure à la venue des musiciens flamands en Espagne dans *Congrès de Liège*, 1930, pp. 67-72); elle fut profondément influencée à l'époque de la Renaissance d'une part par les musiciens franco-flamands, qui y furent conduits par les circonstances politiques, d'autre part par les rapports avec la Cour pontificale, où se rendent notamment Morales et Victoria. La première influence a été à sens unique, comme vient de le montrer N. BRIDGMAN (Échanges musicaux entre l'Espagne et les Pays-Bas au temps de Ph. le Beau et de Charles-Quint, dans *La Renaissance dans les provinces du Nord*, 1956). Les trois grandes figures de la polyphonie espagnole sont celles du sévillan Cristobal Morales, étudiée par R. STEVENSON (dans *J. A. M. S.*, 1953) et A. PIRRO (dans son *Hist.*), de Francisco Guerrero (cf. R. MITJANA, *F. Guerrero*, 1922, et *Estudios sobre algunos musicos espanoles*, 1918), deux musiciens qui seront prochainement mieux connus grâce aux éd. en cours. Enfin et surtout, celle de Tomas Luis de Victoria, que l'on peut considérer comme un membre de l'école romaine (H. COLLET, 1914; F. PEDRELL, 1919; R. CASIMIRI, 1934).

Sur tout ce qui précède, on lira les vastes introductions aux éditions citées ci-dessous sous l'égide de l'Institut espagnol de musicologie et de Mgr Anglés.

Éditions. — Depuis 1941, la musique espagnole est en effet systématiquement mise à jour dans les *Monumentos de la música española*, qui sont appelés à remplacer les éditions partielles antérieures, notamment les 8 vol. de l'*Hispaniae schola musica sacra* de PEDRELL (1894-1898) : I. *La musica en la Corte de los reyes catolicos* (1941); II. *La musica en la Corte de Carlos V* (1944); en marge de cette grande série paraissent les *Opera* de C. MORALES, éditées aussi par H. ANGLÈS (3 vol. parus depuis 1952).

Angleterre

On jugeait autrefois comme une période creuse pour la musique anglaise la période antérieure à l'ère élizabéthaine. De récents tra-

vaux ont montré qu'il n'en était rien. L'étude de certains mss. tels que celui d'Eton a montré que la polyphonie religieuse atteignait un haut degré de raffinement au début du XVI[e] siècle (F. L. HARRISON, The Eton Choirbook, dans *Annales musicologiques*, I, 1953). Sur l'histoire de chaque forme de la musique religieuse sous les Tudors, on dispose d'un aperçu commode de D. STEVENS (*Tudor Church music*, N. York, 1955) ; les compositeurs les plus représentatifs en sont Robert Fayrfax (H. B. COLLINS, Latin Church music by early english composers dans *Proceedings of the Mus. Assoc.*, 1913 et 1917) et John Taverner (ID., J. Taverner's masses, dans *Music and Letters*, 1924-25).

En 1534 la rupture avec Rome modifia sensiblement la nature de la musique liturgique anglaise. Sans doute on continua à utiliser une liturgie sur textes latins, mais les psaumes en langue vulgaire prirent une très grande extension. L'âge d'or de la polyphonie anglaise est celle de T. Tallis (H. B. COLLINS, dans *Music and Letters*, 1929) et surtout W. Byrd (H. B. COLLINS, dans *Music and Letters*, 1923 ; monographies de F. HOWES, 1928, et surtout E. FELLOWES, 1936, 2[e] éd., 1948).

Le Psautier anglais fut, comme les psautiers français, allemand et néerlandais, le résultat de nombreuses rédactions, avec cette différence qu'un grand nombre de compositeurs notables y collaborèrent. La bibliographie en a été donnée récemment par M. FROST (*English and scottish Psalm and Hymn tones c. 1543-1677*, Londres, 1953).

Pour la dernière époque, très brillante, de la musique religieuse anglaise, à l'époque de J. Bull, T. Tomkins et O. Gibbons, voir E. FELLOWES, *English Cathedral music from Edward VI to Edward VII* (1941).

Éditions. — Une grande collection à signaler : *Tudor Church Music* (10 vol., 1922-29, avec un vol. supplémentaire par E. FELLOWES, 1948), à laquelle on doit ajouter les *Collected works* de W. BYRD par E. FELLOWES (20 vol., 1937-50).

Musique profane

France

Après la mort de Josquin, la **chanson** se transforme : en France même elle adopte le style « parisien », dans lequel la musique suit pas à pas le texte, syllabiquement, sans grand développement contrapuntique, tandis que dans le Nord elle conserve davantage l'écriture du motet. Il n'existe aucune étude détaillée sur le sujet, analogue par exemple à celle qu'A. Einstein a consacrée au madrigal. En dehors de l'article « Chanson » de *M. G. G.* (par F. LESURE et K. J. LEVY pour le XVIe siècle), amplement muni de bibliographie, il faut surtout retenir celui de Dénes VON BARTHA, Probleme der Chansongeschichte im 16 Jahr. (dans *ZfMw*, 1931, pp. 507-530). Janequin est pratiquement le seul du groupe de Paris à posséder des biographes : Jacques LEVRON, *C. Janequin* (Paris, Arthaud, 1948), uniquement biographique, complété par F. LESURE, C. Janequin ; recherches sur sa vie et son œuvre (dans *Musica Disciplina*, 1951, pp. 157-193), qui donne une bibliographie des chansons. Autour des poètes, on a surtout mis en valeur Clément Marot, en qui Jean ROLLIN, *Les chansons de C. Marot* (Paris, 1951), a voulu voir aussi un créateur de mélodies — proposition qui n'a guère été reçue des historiens de la littérature (V.-L. SAULNIER dans *Bibl. d'Humanisme et Renaissance*, 1953) ni des musicologues (F. LESURE, Autour des musiciens de C. Marot, dans *Revue de musicologie*, 1951, pp. 109-119).

Pour les musiciens « nordiques », on possède quelques pages de la thèse de J. SCHMIDT-GÖRG sur Gombert et de celle d'E. HERTZMANN sur Willaert (citées ailleurs). Des problèmes délicats d'attributions ont été résolus par Dénes VON BARTHA, *Benedictus Ducis und Appenzeller : ein Beitrag zur Stilgesch. des 16 Jahr.* (Wolfenbüttel, 1930), et Hans ALBRECHT, Lupus Hellinck und Johannes Lupi (dans *Acta mus.*, 1934, pp. 54-65), tandis que la chanson sur paroles flamandes a été amplement analysée par René LENAERTS, *Het nederlands polifonies lied in de 16de eeuw* (Anvers, 1933).

A partir du milieu du siècle, la chanson évolue sous l'influence du madrigal italien et celle des mouvements poétiques, qui posent de manière nouvelle le problème de l'union de la poésie et de la musique. Les sources deviennent par ailleurs facilement accessibles grâce à plusieurs bibliographies groupées autour des grands éditeurs (F. LESURE et G. THIBAULT, Bibliogr. des éd. musicales publiées par N. Du Chemin, dans *Annales musicologiques*, 1953 ; ID., *Bibliogr. des éd. d'A. Le Roy et R. Ballard*, Paris, 1955) et de poètes (L. PERCEAU et G. THIBAULT, *Bibliogr. des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVIe siècle*, Paris, 1941 ; André VERCHALY, Desportes et la musique, dans *Annales musicologiques*, 1954). Ronsard a le premier formulé quelques principes de cette union, qui ont été étudiés par C. COMTE et P. LAUMONIER, Ronsard et les musiciens du XVIe siècle (dans *Revue d'hist. litt.*, 1900, pp. 341-386), puis par Raymond LEBEGUE, Ronsard et la musique (dans *Musique et poésie au XVIe siècle*, 1954, pp. 105-119). Voir aussi le numéro spécial de la *Revue musicale*, 1924.

Mais la création de la **musique mesurée à l'antique** est plus intimement liée au problème de l'humanisme musical, que D. P. WALKER a éclairé dans Musical humanism in the 16th and 17th cent. (dans *The Music Review*, 1941-1942 ; art. rééd. en allemand dans *Die Musikalische Humanismus*, Kassel, 1949). Sur les origines complexes de la « chanson mesurée », on se reportera à K. J. LEVY, Vaudeville, vers mesurés et airs de Cour (dans *Musique et poésie au XVIe siècle*, 1954, pp. 185-201), tandis que l'Académie de Baïf elle-même et les principes de la musique mesurée ont fait l'objet de travaux poussés : P.-M. MASSON, Le mouvement humaniste (dans *Encyclopédie Lavignac*, Partie I, t. III, 1928), D. P. WALKER, The aims of Baïf's Académie de poésie et de musique (dans *Journal of the Renaissance and Baroque music*, 1946, pp. 91-100), et surtout F. A. YATES, *The French Academies of the 16th cent.* (Londres, 1947), qui replace la musique mesurée dans le mouvement général des idées du temps et élargit le débat.

Cette musique elle-même a encore été étudiée par D. P. WALKER, Some aspects and problems of musique mesurée (dans *Musica Disc.*,

1950, pp. 163-186), et par le même et F. LESURE, Claude Le Jeune and musique mesurée (dans *ibid.*, 1949, pp. 151-170), amorce pour une monographie du plus important musicien français de cette époque. Rares sont ces monographies pour les musiciens de la seconde moitié du siècle, en dehors de la courte étude de Michel BRENET, Claude Goudimel (dans *Annales franc-comtoises*, 1898), et pour Lassus et Sweelinck des ouvrages de W. BÖTTICHER et de VON SIGTENHORST-MEYER.

Éditions. — La plus grande partie des éd. modernes de chansons se trouve dans les diverses publications d'Henri EXPERT : *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, 1894-1908 (1, Lassus ; 3, 18 et 19, Costeley ; 7, Janequin ; 10, Mauduit ; 11 à 13, Le Jeune ; 15, Regnard ; 17, Du Caurroy), *Les Monuments de la musique française au temps de la Renaissance*, 1924-1930 (3, Le Blanc ; 4 à 6, Ant. de Bertrand), et le *Florilège du concert vocal de la Renaissance*, 1928-29 (1 à 3, Janequin ; 2, Lassus ; 4, Costeley ; 5, P. Bonnet ; 6, Le Jeune). Mais on y ajoutera quelques importantes éd. spéciales consacrées à Janequin (M. CAUCHIE, 1928), Arcadelt (E. B. HELM, 1942), Le Jeune (*Airs* de 1608, par D. P. WALKER), Ph. de Monte (VAN NUFFEL, t. 20, 1932), R. de Lassus (A. SANDBERGER, t. 12 à 16, et vol. 1 de la nouv. éd. par W. BÖTTICHER, 1956), Sweelinck (M. SEIFFERT, t. 7 à 9, 1899), les *Chansons au luth et airs de Cour franç. du XVIe siècle* (Paris, 1934), qui contiennent de précieux commentaires, enfin l'*Anthologie de la chanson parisienne au XVIe siècle* (Monaco, 1954, éd. F. LESURE), composée uniquement d'inédits.

Italie

Les sources imprimées de musique doivent être cherchées dans Emil VOGEL, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700* (2 vol., 1892), partiellement révisé pour les « Recueils » contenant des œuvres de plusieurs auteurs par Alfred EINSTEIN (dans *Notes*, 1945-1948).

Des genres plus ou moins populaires qui ont précédé le madrigal,

la **frottola** est celui dont le nom était le plus couramment employé, de préférence à *strambotto*, *barzeletta*, *canzone*, etc., encore que le *strambotto* soit par exemple d'une nature plus mélancolique que la *frottola* et que le sens des paroles y soit plus exactement respecté. La première étude de valeur est celle de Rudolf SCHWARTZ, Die Frottole im 15 Jahr. (dans *VfMw*, II, 1886), puis par Walter RUBSAMEN, *Literary sources of secular music in Italy (ca. 1500)* (Berkeley, 1943), avec un appendice musical. En français, la mise au point la plus précise est celle de Nanie BRIDGMAN, La frottola et la transition de la frottola au madrigal (dans *Musique et poésie au XVI*e *siècle*, Paris, C. N. R. S., 1954, pp. 63-77). Pour les autres articles on se reportera à la bibliographie donnée par Ernest FERAND, Two unknown frottole (dans *The Mus. Quarterly*, 1941).

Autour de 1530 ces formes font place à un genre plus élaboré, par suite de l'apparition d'un nouveau goût poétique et aussi de l'influence de la musique religieuse : le **madrigal** et les formes qui en découlent ont fait l'objet d'un monumental ouvrage d'Alfred EINSTEIN, *The italian madrigal* (3 vol., Princeton, 1949) ; les deux premiers vol. retracent l'histoire du genre et situent le rôle dévolu aux principaux compositeurs jusqu'au madrigal dramatique, tandis que le troisième est une anthologie musicale. On complètera cet ouvrage de base par les travaux plus spéciaux de Theodor KROYER, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal* (Leipzig, 1902), qui va jusqu'à Gesualdo ; de Gaetano CESARI, *Die Entstehung des Madrigals im 16 Jahr.* (Cremona, 1908), courte thèse ensuite trad. en italien (*Riv. mus. italiana*, 1912) ; d'Edith KIWI, *Studien zur Gesch. des ital. Liedmadrigals im XVI Jahr.* (Wurzbourg, 1937), centrée sur les formes les plus populaires, de la *frottola* à la *vilanella* et à la *canzonetta* ; de Hans ENGEL, Contributo alla storia del madrigale (dans *Rassegna mus.*, 1931, p. 249-262) ; de Bianca Maria GALANTI, *Le Villanelle alla napolitana* (Florence, Olschki, 1954), mise au point au courant des différentes thèses en présence sur l'histoire de cette forme, suivie d'une bibliographie des sources.

En dehors de ces études générales, on complètera l'ouvrage d'Einstein par une série de monographies sur les compositeurs : de récentes découvertes d'archives ont permis à Herman Walther FREY de situer le cercle de Michelagniolo und die Komponisten seiner Madrigale (B. Tromboncino, Jean Conseil, C. Festa, J. Arcadelt) (dans *Acta mus.*, 1952, pp. 147-197) ; mais parmi les premiers madrigalistes, Arcadelt est le seul qui ait été sérieusement étudié (Walter KLEFISCH, *Arcadelt als madrigalist*, 1938). Willaert et Rore ont fait l'objet de deux thèses par Erich HERTZMANN, *A. Willaert in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit* (Leipzig, 1931), et Josef MUSIOL, *C. de Rore* (1932). Après 1550, on touche au plein développement du genre avec Palestrina, sur lequel, outre les études déjà citées, on consultera Peter WAGNER, *Palestrina als weltlicher Komponist* (1890, et aussi dans *VfMw*, 1892, pp. 423-498) ; le rôle de Lassus est plus important, mais il est mis en valeur dans les études citées de A. SANDBERGER et W. BÖTTICHER ; sur celui de Ph. de Monte, voir A. EINSTEIN, Filippo di Monte als Madrigalkomponist (dans *Congrès de Liège*, 1930, p. 102) ; Federico MOMPELLIO a étudié *Pietro Vinci* (Milan, Hoepli, 1937) et *S. d'India* (Ricordi, 1956). Désormais les musiciens franco-flamands ont cessé de jouer un rôle dans l'histoire du madrigal, qui va évoluer entre les mains de purs Italiens : d'abord Andrea Gabrieli (Helmuth SCHULTZ, *Das Madrigal als Formideal. Eine stilkundliche Untersuchung mit Belegen aus dem Schaffen des A. Gabrieli*, Leipzig, 1939), v. Ruffo (L. TORRI dans la *Riv. mus. ital.*, 1896-97), Claudio Merulo (A. CATELANI, *Memorie della vita e delle opere di C. Merulo*, art. révisé par G. BENVENUTI, 1931), Giovanni Gabrieli sur lequel on doit encore consulter le vieil ouvrage de C. VON WINTERFELD, *J. Gabrieli und sein Zeitalter* (3 vol., 1834), Luca Marenzio (Hans ENGELS, Marenzios Madrigale, dans *ZfMw*, 1935, pp. 257-288), C. Gesualdo (C. GRAY et P. HESELTINE, *C. Gesualdo prince of Venosa*, 1926, rééd. 1946 ; F. KEINER, *Die Madrigale Gesualdo von Venosa*, 1914), Horazio Vecchi (Joh. HOL, *H. Vecchi als weltlicher Komponist*, Bâle, 1934), M. A. Ingegneri (E. DOHRN, *M. A. Ingegneri als Madrigalkomponist*, 1936), enfin

Claudio Monteverdi que nous n'avons à envisager ici que comme madrigaliste. La monographie d'Henry PRUNIÈRES (Paris, 1924 ; nouv. éd., 1931) est à rajeunir par celles de Hans REDLICH (t. I, Berlin [1932] : *Das Madrigalwerk* ; Olten, 1949) et de Leo SCHRADE (*Monteverdi creator of modern music*, N. York, 1950), où l'on trouvera des bibliographies détaillées.

Éditions. — En dehors de l'anthologie citée d'Einstein, on dispose d'un certain nombre de collections assez dispersées, outre les œuvres complètes (achevées ou en cours) de Palestrina, Lassus, Marenzio (éd. A. EINSTEIN, 2 vol. parus pour les madrigaux à 5 voix, Leipzig, 1929-1931) et Monteverdi (éd. MALIPIERO, 14 vol., 1926-1942), Ph. de Monte (éd. Van Nuffel, depuis 1927, vol. 6, 19 et 25). Pour les frottole, R. SCHWARTZ a édité les livres I et IV de Petrucci (Leipzig, 1935) et G. CESARI les livres I à III du même (avec introd. de B. DISERTORI, Cremona, 1954), mais malheureusement en clés anciennes. Les collections contenant des madrigaux sont les suivantes : *I Classici della musica italiana*, 1918-21 (1-3 : Banchieri ; 59-62 : Gesualdo), *Publ. dell'Istituto ital. per la storia della musica*, 1941-42 (Villanelle, Gesualdo, P. Nenna), *Capolavori polifonici*, éd. par B. SOMMA, depuis 1948 (I : Banchieri ; III : G. Croce ; IV : A. Striggio ; II et V : O. Vecchi) et surtout les *Istituzioni et Monumenti dell'arte mus. ital.*, 1931-39 (I-II : A. et G. Gabrieli ; IV : V. Galilei ; VI : Ingegneri et Monteverdi, qui contiennent de substantielles introductions par G. BENVENUTI, G. CESARI et FANO). A mentionner aussi les *Smith College Archives*, 1941-43 (IV : *Canzoni* d'Antico ; VI : Rore), et *L'arte musicale in Italia*, coll. publiée par L. TORCHI, 1897-1907, vol. I-II.

Angleterre

On conserve peu de sources de la polyphonie profane en Angleterre avant la période madrigaliste ; Denis STEVENS a brièvement décrit ces chansons de Cour (La chanson anglaise avant l'école madrigaliste, dans *Musique et Poésie au XVI*[e] *siècle*, 1954, pp. 121-127).

Pour cette florissante période, qui commence en 1588 avec la *Musica transalpina* de N. Younge (A. EINSTEIN, dans *Music and Letters*, 1944, pp. 66-77), l'ouvrage classique reste celui de E. H. FELLOWES, *The english madrigal composers* (Oxford, 1921), que l'on complètera par les monographies suivantes sur les compositeurs principaux : de FELLOWES encore (*O. Gibbons and his family*, 2e éd., Londres, 1951 ; et *W. Byrd*, 2e éd., *ibid.*, 1948) et de Hugo HEURICH (*J. Wilbye in seinen Madrigalien*, Prague, 1931). Le rôle important joué par le madrigal anglais dans le théâtre et les problèmes posés par le rapport entre poésie et musique ont été récemment étudiés par John MANIFOLD (Theater music in the 16th and 17th cent., dans *Music and Letters*, 1948, pp. 366-397) et Bruce PATTISON (*Music and Poetry of the English Renaissance*, 1948). Mais on s'est surtout, ces dernières années, attaché à définir les limites de l'influence italienne sur le madrigal élizabéthain : ce dernier n'a pas été submergé par le madrigal italien. On consultera E. B. HELM (Italian Traits in the english madrigal, dans *The music Review*, 1946), Alfredo OBERTELLO (*Madrigali italiani in Inghilterra*, Milan, 1949), Joseph KERMAN (Master Alfonso and the English Madrigal, dans *The Mus. Quarterly*, 1952) et J. A. WESTRUP (L'influence de la musique italienne sur le madrigal anglais, dans *Musique et poésie au XVIe siècle*, 1954, pp. 129-138). Enfin une place spéciale doit être faite à l' « ayre », chanson accompagnée au luth d'un caractère typiquement national (Peter WARLOCK, *The English Ayre*, Londres, 1926) ; Thomas Campion (M. M. KASTENDIECK, *Th. Campion*, 1938) et R. Dowland en sont les principaux représentants.

Éditions. — Une grande collection : *English Madrigal School*, éd. FELLOWES, 36 vol., 1914-24, dans laquelle Morley, Weelkes et Byrd sont les mieux représentés. En outre les *Collected works* de BYRD (éd. FELLOWES, 20 vol., 1937-50), les *English Ayres* (éd. WARLOCK et P. WILSON, 6 vol., 1927-31) et les *Ayres* de DOWLAND (éd. t. 6 de *Musica Britannica*).

Musique instrumentale

Il existe encore fort peu d'études sur cette époque essentielle de la **facture instrumentale**, qui a vu naître en moins d'un demi-siècle la famille du violon et jeter les bases de l'orchestre moderne. En dehors de l'ouvrage classique de W. L. LÜTGENDORFF (*Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 2 vol., 1922), on ne peut guère renvoyer qu'à la récente monographie sur Gasparo da Salo (par A. M. MUCCHI, Milan, 1940) ou, pour une rapide vue d'ensemble, à M. PINCHERLE (*Les instr. du quatuor*, Paris, 1947). L'orgue cependant fait exception à cette pénurie et a été étudié dans la thèse de N. DUFOURCQ (citée ailleurs). Pour la lutherie française on ne peut plus soutenir que Mirecourt ou Lyon aient devancé Paris comme centre le plus actif (H. COUTAGNE, *G. Duiffoproucart et les luthiers lyonnais du XVI*e *siècle*, Paris, 1893 ; F. LESURE, La facture instr. à Paris au XVIe siècle dans *The Galpin Soc. Journal*, VII, 1954).

Quant aux études sur la musique instr. elle-même, elles se heurtent au préalable de la notation en **tablature**. C'est surtout le cas de la musique pour luth et instr. assimilés : tablatures française, italienne, allemande. Aucune règle assez précise n'est encore intervenue quant à leur transcription en notation moderne et il n'est pas même possible d'offrir quelques éditions comme modèles à des étudiants. On se fera une idée de la complexité des problèmes en lisant les discussions entre L. SCHRADE et O. GOMBOSI dans *ZfMw*, 1931-32. Aussi devra-t-on se montrer très circonspect dans ce domaine et préférer en principe les éditions qui fournissent la tablature en regard de la transcription.

La musique pour clavier et pour ensemble d'instr. offre moins de problèmes et l'on peut étudier la manière dont la musique instr. naquit des transcriptions de musique vocale et des suites de danses dans quelques ouvrages fondamentaux : W. J. WASIELEWSKI, *Gesch. der Instrumentalmusik im 16 Jahr.* (1878), qui a beaucoup vieilli ; F. BLUME, *Studien zur Vorgesch. der Orchestersuite im 15 und 16 Jh.* (1925) ; et O. KINKELDEY, *Orgel und Klavier in der Musik des 16 Jh.* (1910).

France

Le style des premières tablatures pour **clavier** (orgue, épinette, etc.) est bien connu grâce à la thèse d'Y. ROKSETH (*La musique d'orgue au XVe et au début du XVIe siècles*, Paris, 1930). Cette technique ornementale en usage au temps de François Ier ne semble pas avoir rapidement évolué avant Titelouze, comme on peut le constater dans une tablature ms. étudiée par W. APEL (Du nouveau sur la musique franç. pour orgue au XVIe siècle, dans *Revue musicale*, 1937) et datant d'env. 1545.

La musique de **luth** n'est pas facilement accessible par suite du manque de rééd. modernes. M. BRENET (Notes sur l'hist. du luth en France, dans *R. M. I.*, 1898-99) donne un tour d'horizon bio-bibliographique, à compléter pour les sources par les bibliogr. citées ci-dessus de Du Chemin et Le Roy-Ballard et pour l'étude de style par le court chapitre de L. DE LA LAURENCIE (*Les luthistes*, 1928). Mais des monographies sur Albert de Rippe, Guillaume Morlaye et Adrian Le Roy font là cruellement défaut. Quelques notes sur la **guitare** ont été réunies par F. LESURE (La guitare en France au XVIe siècle, dans *Musica Disc.*, 1950).

La musique **pour ensemble** est d'abord représentée par les danseries d'Attaingnant et Du Chemin, qui n'étaient pas écrites pour des instruments particuliers. Aucune étude moderne ne peut remplacer pour ces danses, dans lesquelles le couple pavane-gaillarde occupa longtemps la première place, l'*Orchésographie* de T. ARBEAU (rééd. L. FONTA, 1888) ; on peut néanmoins consulter le chapitre d'H. QUITTARD dans l'*Encyclopédie Lavignac* (Ire Partie, t. III).

A la fin du siècle, l'orchestre populaire de la communauté des « joueurs d'instruments » installa ses traditions à la Cour, où il prépara l'avènement de la suite d'orchestre des 24 violons (F. LESURE, Die « Terpsichore » von M. Praetorius und die franz. Instrumentalmusik unter Heinrich IV, dans *Die Musikforschung*, 1952).

Éditions. — Pour les luthistes on ne peut citer que les anthologies

de H. D. BRUGER (1927). La musique d'orgue est mieux partagée avec les deux rééd. par Y. ROKSETH des recueils d'Attaingnant : *Deux livres d'orgue* (1925) et *Treize motets* (1930), tous deux de 1531. Enfin pour la musique de danse on peut puiser dans le choix de H. EXPERT (fasc. 23 des « Maîtres musiciens », 1908) et celui de F. J. GIESBERT (*Pariser Tanzbuch aus dem Jahre 1530*, Schott, 1950).

Italie

En dehors des transcriptions de motets, chansons et danses, les très nombreux **luthistes** italiens de la Renaissance cultivent de très bonne heure des formes libres auxquelles ils donnent le nom de *ricercar* ou *fantasia*. Les premières œuvres de F. Spinacino et J. A. Dalza paraissent en 1507 chez Petrucci et dans un ms. de la même époque, dû à V. Capirola, dont le style a été pleinement mis en lumière par O. Gombosi (voir ci-dessous), la technique apparaît déjà très évoluée. Il n'existe malheureusement pas d'étude d'ensemble sur le sujet, en dehors du court chapitre de L. DE LA LAURENCIE (*Les luthistes*, 1928) et de EGON ENGEL (*Die Instrumentalformen in der Lautenmusik des 16. Jahr.*, 1915). On arrive rapidement au sommet de cet art avec Francesco da Milano et ses successeurs jusqu'à S. Molinaro, sur lesquels on se reportera à REESE.

La musique **pour clavier** est mieux connue. La première source (Antico, 1517) offre des transcriptions de *frottole*, qui ont déjà un caractère nettement instrumental ; mais il faut attendre Marco Antonio et son fils Girolamo Cavazzoni pour rencontrer un véritable style pour clavier. Toute cette époque a été étudiée par K. JEPPESEN (*Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, Copenhague, 1943). Vers le milieu du siècle, le *ricercar* connaît un grand développement avec J. Buus, A. Padovano, Merulo et surtout les Gabrieli ; ces instrumentistes s'emparent de la chanson française pour écrire des *canzoni*.

Quant à la musique **pour ensemble d'instruments**, elle ne prit sa plus grande extension qu'à la fin du siècle, essentiellement avec les Gabrieli, Andrea et Giovanni.

Éditions. — La tablature de Capirola vient d'être publiée, par O. Gombosi (Paris, Soc. de Mus. d'Autrefois, 1955), accompagnée d'une vaste introduction, que l'on peut lire comme un modèle d'analyse, G. Benvenuti a publié dans le vol. Ier des *I Classici musicali ital. :* Cavazzoni, J. Fogliano et J. Segni. Pour les autres luthistes, on puisera dans les diverses anthologies de O. Chilesotti (citées dans Reese) et surtout *Lautenspieler des 16 Jahr.* (1891). Enfin les œuvres pour ensembles d'instr. des Gabrieli sont éd. avec de copieuses préfaces par G. Benvenuti dans les vol. I et II des *Istituzioni et Monumenti dell'arte mus. ital.* (1931-32).

Angleterre

Dans le domaine du luth la musique anglaise apparaît avec un certain retard sur le continent. Les sources viennent d'en être rassemblées par D. Lumsden (The sources of english lute music, dans *The Galpin Soc. Journal*, 1953), qui a aussi montré que les influences italienne et française tendent à s'estomper vers la fin du siècle (De quelques éléments étrangers dans la musique anglaise pour le luth, dans *La mus. instr. de la Renaiss.*, éd. Jacquot, 1955), pour faire place à une véritable école nationale, notamment avec J. Dowland.

Cependant c'est dans la musique pour clavier que l'Angleterre occupe la place la plus importante avec l'école des virginalistes (voir les sources à l'article « Virginal » du Dict. de Grove, dern. éd. et dans les divers articles de l'ouvrage collectif publié par J. Jacquot et cité ci-dessus). Les plus remarquables représentants en sont Byrd, Bull, Farnaby et Gibbons, parmi les premiers à porter la technique de la variation à un haut degré artistique. Au fur et à mesure que l'on s'avance dans le siècle, la musique d'orgue se détache plus nettement du répertoire général pour clavier ; celle-ci vient d'être étudiée par D. Stevens (La musique d'orgue en Angleterre avant la Réforme, dans *Rev. de musicologie*, 1953) et surtout Edward E. Lowinsky (English organ music of the Renaissance, dans *The musical Quarterly*, 1953).

Enfin la musique pour ensemble, d'origine souvent populaire, dont

le répertoire renferme aussi bien des danses que des fantasias, a fait l'objet d'une excellente étude de Ernst H. MEYER (*English Chamber music. The hist. of a great art from the Middle Ages to Purcell*, 1946).

Éditions. — Deux des grandes anthologies pour clavier ont été rééd. : le *Fitzwilliam Virginal Book* par FULLER MAITLAND et BARCLAY SQUIRE (2 vol., 1894-99) et le *Mulliner Book* par D. STEVENS (Mus. Britannica, t. I, 1951). En dehors de W. Byrd pour lequel on possède des œuvres complètes, on consultera aussi la *Schott's Anthology of early keyboard music* (éd. F. DAWES, 1951), et surtout, au fur et à mesure de leur publication, les volumes de Musica Britannica (v. *Keyboard works* de T. TOMKINS ; IX : *Jacobean Consort music*, etc.).

Espagne

Les **vihuelistes** espagnols jouaient des instruments assimilables à la guitare mais accordés comme le luth. Ils ont laissé de nombreuses tablatures qui, selon H. Anglès, doivent peu aux influences étrangères : la technique de la variation (ou *differencia*) notamment paraît y avoir été plus avancée qu'en Angleterre. Une bibliographie critique concernant les vihuelistes se trouve dans D. DEVOTO (Musique et poésie dans l'œuvre des vihuelistes, dans *Annales mus.*, 1956).

Les étapes de leur œuvre partent d'abord de Luis Milán, étudié par J. B. TREND (*L. Milan and the vihuelistas*, Oxford, 1925) suivi par L. de Narvaez et Venegas de Henestrosa, sur lesquels on consultera les introductions des éd. citées ci-dessous, comme pour Mudarra et Fuenllana.

De même, l'intérêt considérable de la **musique pour orgue**, qui cultive entre autres formes le *tiento* (= *ricercar*), connaît un sommet chez A. de Cabezon, dont S. KASTNER vient d'étudier l'art en rapport avec les influences anglaise et allemande (dans *Anuario musical*, 1952) et française (*id.*, 1956).

Éditions. — La vieille anthologie de G. MORPHY (*Les luthistes espagnols du XVIe siècle*, Leipzig, 1902, 2 vol.) peut être négligée aujourd'hui grâce aux publications de l'Institut espagnol de musico-

logie, qui vient de rééditer Narvaez (éd. E. PUJOL), Mudarra *(id.)*, Henestrosa (éd. H. ANGLÈS), alors que les *Musikalische Werke* de L. MILAN ont été publiées par L. SCHRADE (Leipzig, 1927). Enfin Cabezon vient de voir tout récemment ses œuvres éditées par S. KASTNER.

Allemagne

Le répertoire pour orgue et clavier s'enrichit, après le *Buxheimer Orgelbuch,* des transcriptions des grands polyphonistes franco-flamands par A. Schlick et P. Hofhaimer (cf. monographie par H. J. MOSER, 1929), puis vers la fin du siècle de l'œuvre des « coloristes », Ammerbach, B. Schmid, J. Paix, ainsi appelés d'après leur technique d'embellissement mélodique (G. FROTSCHER, *Gesch. der Orgelspiels und der Orgelkomposition,* I, 1935). A défaut d'éd. complètes on trouvera un choix dans *Frühmeister der deutschen Orgelkunst* (1930) et *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern* (1927) publiés respectivement par H. J. MOSER et W. MERIAN.

La même prédilection pour les transcriptions de pièces vocales et de danses s'observe chez les luthistes, qui observent une tablature particulière, assez complexe, de H. Judenkünig à S. Kargel (J. DIECKMANN, *Die in deutscher Lautentabulatur überlieferten Tänze des 16. Jahr.,* 1931). Il n'existe d'éd. commode que pour Judenkünig, H. Gerle, H. Newsidler et quelques autres dans les Denkmäler (*D. T. O.*), t. 18 et 37.

NOTA BENE pour les autres pays

Nous n'avons pu faire place ici ni au Portugal, ni aux pays d'Europe centrale, pour lesquels on se reportera à REESE. Les chapitres suivants y ont été confiés à des spécialistes ;

Hongrie, par O. GOMBOSI.
Bohème, par R. Petschek KAFKA.
Pologne, par F. MERLAN (auquel on ajoutera pour les plus récents travaux une note de Z. LISSA dans la *Rev. de musicologie,* 1954).
Dalmatie et slaves du Sud, par D. PLAMENAC.

François LESURE.

CHAPITRE XIV

LES PROLONGEMENTS DE LA RENAISSANCE (1600-1650)

Les faits essentiels qui orientent d'une manière décisive l'évolution de la musique au début du XVIIe siècle sont : le développement de la monodie accompagnée ; la création du *récitatif*, liée à la naissance de l'*opéra* ; la substitution progressive de l'écriture *harmonique* à l'écriture contrapunctique, et l'avènement de la *basse-continue*.

Répertoires des œuvres

Répertoires spéciaux au XVIIe siècle : EITNER (R.), *Bibl. der Musiksammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (Berlin, Liepmannssohn, 1877) ; *Cat. crit. et descr. des Imprimés de Musique des XVIe et XVIIe siècles à la Bibl. de l'Univ. d'Upsala*, t. I, par MITJANA ; t. II et III par A. DAVIDSSON (Upsala, 1911, 1951), et *Cat. des Impr. de Musique... dans les Bibl. suédoises*, 2 vol., par A. DAVIDSSON (Upsala, 1952).

Ouvrages encyclopédiques et traités anciens

Les principaux **ouvrages encyclopédiques** sont : MERSENNE (le P. M.), *Harmonie universelle* (Paris, S. Cramoisy, 1re éd., 1627, sous le nom de F. de Sermes ; 2e éd., 1636-1637), qui traite de la composition, des instruments, des tablatures, de la voix, des chants et de l'art de bien chanter... (l'absence d'index en rend la consultation difficile) ; PRAETORIUS (M.), *Syngtagma Musicum* (Wittenberg et Wolfenbüttel, 1615-1619, 3 vol.), source de renseignements sur les instruments,

l'instrumentation et la théorie musicale (t. II, rééd., Berlin, 1884, par EITNER, dans : *Publik. d. Gesellschaft f. M. f.*, XIII, et 1929, par W. GURLITT, dans : *Publik. d. hist. Sekt. d. deutschen Orgelrats* ; t. III, rééd. par BERNOUILLI, 1916) ; KIRCHER (A.), *Musurgia Universalis...* (Rome, Haered. Corbelletti, 1650, rééd. 1690), qui contient des données sur l'acoustique, l'histoire de la musique et les instruments.

Parmi les nombreux traités citons, en outre : MAILLART (P.), *Les tons, ou discours sur les modes de la musique* (Tournai, Martin, 1610) ; CERONE (D. P.), *El melopeo y maestro...* (Naples, B. Gargano, 1613) ; CAUS (S. DE), *Institution harmonique* (Francfort, Norton, 1615) ; DESCARTES (R.), *Musicae compendium* (écrit dès 1618, 1re éd., Utrecht, G. a Zijll, 1650) ; PARRAN (le P. A.), *Traité de la musique théorique et pratique* (Paris, R. Ballard, 1646) ; NIVERS (G.-G.), *La gamme du* si, *nouvelle méthode pour apprendre à chanter sans muances* (Paris, Ballard, 1646) ; DU COUSU (A.), *La musique universelle...* (s. l. n. d.).

Ouvrages généraux

Trois auteurs (ROUSSET, REYMOND, TAPIÉ) ont étudié les problèmes de l'art pendant la période dite *baroque*, dans ses rapports avec le classicisme français. — On trouvera la bibliographie de cette période dans *M. G. G.* (art. Barock, par F. BLUME). Les ouvrages de base sont : BUKOFZER (M.), *Music in the baroque era* (New York, Norton, 1947), pourvu d'une abondante bibl. (ouvrages anciens ; ouvrages et articles modernes ; rééditions), et HAAS (R.), *Musik des Barocks* (Potsdam, Athenaion, 1928), qui donne de copieuses bibliographies et des exemples musicaux. L'évolution des styles est envisagée au cours d'une étude d'esthétique : CLERCX (S.), *Le baroque et la musique* (Bruxelles, Libr. encycl., 1948).

Ouvrages spéciaux

A) **Sur les genres et les formes. — 1° De musique dramatique :** ROLLAND (R.), *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* (Paris, Thorin, 1895 ; rééd. 1931), ouvrage de base, un peu vieilli

toutefois ; KRETZSCHMAR (H.), Geschichte der Oper (Leipzig, Brietkopf und Härtel, 1919, dans *Kl. Handb. der M. g.*) ; FLEMMING (W.), *Oper und Oratorium im Barock* (Lpz., Reclam, 1933) ; SCHERING (O.), Geschichte des Oratoriums (Lpz., B. u. H., 1911, dans *Kl. Handb. der M. g.*) ; RAUGEL (F.), *L'Oratorio* (P., Larousse, 1948).

2° **De musique instrumentale :** PIRRO (A.), L'art des organistes (*Enc. Lavignac*, II, t. II) ; RITTER (A. G.), *Zur Geschichte des Orgelspiels...*, I (Lpz., M. Hesse, 1884) ; FROTSCHER (G.), *Geschichte des Orgelspiels* (Berlin, M. Hesse, 2 vol., 1935) ; WEITZMANN (C. F.), remanié par SEIFFERT (M.), *Geschichte der Klaviermusik* (Lpz., Breitkopf u. Härtel, 3e éd., 1899) ; SCHÜNEMANN (G.), *Geschichte der Klaviermusik*, 2e éd. (Münchberg, Hahnefeld, 1953) ; QUITTARD (H.), Les origines de la suite de clavecin (*Courrier musical*, nov.-déc. 1911) ; NORLIND (T.), Zur Geschichte der Suite (*S. I. M. G.*, VII, 1905-1906) ; SCHERING (A.), Zur Geschichte der Solosonate in der Iten Hälfte des 17 Jhts. (*Fests. Riemann*, 1909).

3° **De musique religieuse :** Adrio (A.), *Die Anfänge des geistlichen Konzerts...* (Berlin, Junker und Dünnhaupt, 1935) ; BLUME (F.), Die Evangelische Kirchenmusik (Potsdam, Athenaion, 1931, dans *Hdb. d. Mkwiss.*) ; WAGNER (P.), Geschichte der Messe (Lpz., B. u. H., 1913, dans *Kl. Hdb. d. Mg.*) ; LEICHTENTRITT (H.), Zur Geschichte der Motette (Lpz., B. u. H., 1908, *Kl. Hdb. d. Mg.*).

B) **Sur les instruments et les compositeurs.** — On trouvera dans les études suivantes (coll. « Les Musiciens célèbres », Paris, Laurens), des bibliographies sur les instruments et les compositeurs : RAUGEL (F.), *Les organistes*, 1923 ; PINCHERLE (M.), *Les violonistes*, 1924 ; PIRRO (A.), *Les clavecinistes*, 1925 ; et LA LAURENCIE (L. DE), *Les luthistes*, 1928. Pour les tablatures, cf. WOLF (J.), Handbuch der Notationskunde, II (Lpz., B. u. H., 1919, dans *Kl. Hdb. d. Mg.*) ; LA LAURENCIE (L. DE) et MAIRY (A.), Le luth (*Enc. Lav.*, II, t. III) ; PUJOL (E.), La guitare (*Enc. Lav.*, II, t. III) ; CHILESOTTI (O.), Notes sur les tablatures de luth et de guitare (*Enc. Lav.*, I, t. II). Sur les violes, cf. KÖHLER (W. E.), *Beiträge zur Geschichte und Literatur der Viola d'amore* (Thèse, Berlin,

P. Funck, 1938), qui contient une liste des œuvres et des musiciens ; sur les instruments en général, cf. SACHS (C.), *The History of Music Instruments* (New York, Norton, 1940). Pour l'étude de la basse continue et de sa réalisation, cf. ARNOLD (F. Y.), *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass* (Londres, Oxford University Press, 1931) ; et DOLMETSCH (A.), *The Interpretation of the music of the XVII.-XVIII. Centuries* (Londres, Novello, 1944).

France

Sources manuscrites

L'accès aux sources manuscrites de l'histoire musicale (Chapelle et maison du Roi, églises, corporations, etc.) est facilité par le guide de RAMBAUD (M.), *Les sources de l'histoire de l'art aux Archives nationales* (Paris, Impr. nat.), 1955. —Pour toutes recherches biographiques, il est utile de consulter les fichiers Laborde (B. N., Dép[t] des Mss., et Bibl. de l'Institut d'Art et d'Archéologie) et Thoinan (Bibl. de l'Opéra), constitués par des copies d'actes originaux concernant les artistes.

Sources imprimées

Le *Catalogue de l'Histoire de France*, de la B. N., groupe, dans la série *Histoire par règnes*, cotée Lb^{35} à Lb^{37}, les documents imprimés contemporains des règnes de Henri IV, Louis XIII et Louis XIV, et, dans les suppléments de cette série, les études rétrospectives sur cette période ; il est utile, également, de dépouiller les séries : *Biographies*, cotée Ln^{27} ; *Histoire religieuse*, cotée Ld. ; *Histoire administrative*, cotée Lf. ; *Histoire locale*, cotée Lk ; et leurs suppléments. Pour les recherches biographiques, cf. HERLUISON (H.), *Actes d'état-civil d'artistes musiciens* (Orléans, Herluison, 1876) ; ÉCORCHEVILLE (J.), *Actes d'état-civil de musiciens... (1539-1650)* (Paris, Fortin, 1907). Sur les musiciens du roi et des maisons princières, cf. l'ouvrage incomplet de GRISELLE (E.), *État de la maison du roi Louis XIII* (2 vol.,

Paris, P. Catin, 1912) ; DELOCHE (M.), *La maison du cardinal de Richelieu* (Paris, Champion, 1912), et LE MOËL (M.), *Recherches sur la musique du roi de 1600 à 1660* (positions des thèses de l'École Nle des Chartes, 1954, B. N., [8° L⁴⁴ 12) (la thèse est manuscrite).

Documents anciens : mémoires, correspondance et périodiques

On trouvera l'inventaire des **Mémoires** (Bassompierre, de Marolles, Tallemant des Réaux..., etc.) et **Lettres** dans BOURGEOIS (E.) et ANDRÉ (L.), *Les sources de l'Histoire de France, XVIIe siècle*, II (Paris, Picard, 1923). L'acoustique, très en faveur alors parmi les mathématiciens et les savants, tient une place importante dans la correspondance de certains d'entre eux. On consultera : MERSENNE (M.), *Correspondance* (éd. TANNERY et DE WAARD, Paris, Presses Univ., 1945-1955) ; HUYGENS (C.), *Correspondance et œuvres musicales* (éd. JONCKBLOET et LAND, Leyde, Brill, 1882) ; les lettres du maître de chapelle GANTEZ (A.), *L'Entretien des musiciens* (Auxerre, 1645 ; rééd. THOINAN, A. Claudin, 1878), portent un précieux témoignage sur la vie des maîtrises et des musiciens ; la relation de voyage du violiste MAUGARS (A.), *Responce à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* (1639, rééd. THOINAN, A. Claudin, 1865), intéresse l'histoire du goût musical en France.

Voir aussi les **périodiques** : *Le Mercure françois* (1611-1648), Paris, 25 vol., B. N., [8° L³⁵ 7, et la *Gazette de France* (à partir de 1631), B. N., [4° Lc² 1.

Ouvrages généraux et périodiques modernes

Faute d'un ouvrage d'ensemble sur le XVIIe siècle français, on se référera aux histoires de la musique française. Sur la vie musicale et l'esthétique, cf. BRENET (M.), *Les concerts en France sous l'ancien régime* (Paris, Fischbacher, 1900), et LA LAURENCIE (L. DE), *Le goût musical en France* (Paris, Joanin, 1905).

Depuis 1900, la musique sous les règnes de Henri IV et Louis XIII a formé la matière de nombreux articles épars dans les revues sui-

vantes : *Tribune de Saint-Gervais* (1893-1929) ; *Rivista Musicale Italiana* = *R. M. I.* (Turin, 1895-1940) ; *Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft* = *S. I. M. G.* (Leipzig, 1894-1914) ; *Revue d'histoire et de critique musicale* (Paris, 1901-1905) ; *Mercure musical* (puis *S. I. M.*) (Paris, 1905-1914) ; *Revue de musicologie* = *R. d. M.* (depuis 1917) ; *Revue musicale* = *R. M.* (depuis 1920) et *Journal of Renaissance and Baroque Music* (depuis 1946, Rome, devenu : *Musica Disciplina*, 1947 et ss.). Voir notamment, dans ces revues et dans les volumes de *Mélanges* offerts à H. Riemann, à D. Scheurleer, à L. de La Laurencie, à P.-M. Masson, les articles de M. Brenet, O. Chilesotti, J. Dodge, J. Écorcheville, A. Gastoué, T. Kroyer, L. de La Laurencie, A. Pirro, H. Prunières, H. Quittard, F. Raugel, R. Rolland, A. Tessier et, à partir de 1947, ceux de F. Lesure, A. Verchaly et D. P. Walker (1).

Musique profane

Sur l'**air de cour** et le **récit** de ballet, l'ouvrage de base est GÉROLD (T.), *L'art du chant en France au XVII*e *siècle* (Strasbourg, Fac. des Lettres, 1921). Sur les origines de l'air, cf. *Chansons et airs de cour*, Introduction de L. DE LA LAURENCIE, commentaire de G. THIBAULT (Publ. de la Sté fr. de Musicologie, 1934), et LÉVY (K. J.), Vaudeville, vers mesurés et air de cour (dans : *Poésie et musique au XVI*e *siècle*, Paris, éd. C. N. R. S., 1954). Sur l'influence de l'humanisme, cf. MASSON (P.-M.), L'humanisme musical (*Enc. Lavignac*, I, t. III), et WALKER (D. P.), Musical Humanism in 16th and early 17th centuries (dans : *Music Review*, Cambridge, 1941-2).

Pour le **Ballet de cour**, l'ouvrage important de PRUNIÈRES (H.), *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully* (Paris, Laurens, 1914), est dépassé par de récentes recherches. Voir aussi WALKER (D. P.),

(1) Un volume était prévu, pour la musique au XVIIe siècle, dans la collection des « Manuels d'histoire de l'art » (P., Laurens) ; mais le manuscrit de T. GÉROLD n'a jamais été publié.

article Ballet de cour *(M. G. G.)*. Pour tous travaux relatifs aux inventaires des ballets, on aura recours à : LACHÈVRE (F.), *Bibliogr. des recueils coll. de poésies publ. de 1597 à 1700*, t. I-II (P., H. Leclerc, 1901-1903). — *Les recueils coll. de poésies libres et satiriques publ, depuis 1600 j. à la mort de Théophile, 1626* (P., F. Champion, 1914). bien que la musique n'occupe qu'une place infime dans ces ouvrages. Voir aussi LESURE (F.), Les recueils de ballets de M. Henry (dans : *Fêtes de la Renaissance*, Paris, C. N. R. S., I, 1956), et VERCHALY (A.), Les ballets de cour d'après les recueils de musique vocale (1600-1643) (dans : *Cahier nº 9 de l'Assoc. int. des Études françaises*, 1956). Sur l'influence italienne, cf. VERCHALY (A.), Les airs italiens mis en tablature de luth dans les rec. fr. du début du XVIIe siècle (*R. d. M.*, 1947) et, sur les airs à voix seule, sans accompagnement, cf. VERCHALY (A.), A propos des chansonniers de J. Mangeant (dans : *Mélanges P.-M. Masson*, Paris, Richard-Masse, 1955).

On trouvera, à l'article GUÉDRON *(M. G. G.)*, les compléments bibliographiques indispensables (études et rééditions de textes).

Musique religieuse (1)

Les tendances générales de la musique sacrée sont décrites par DUFOURCQ (N.), *La musique française* (Paris, Larousse, 1949), et résumées par VERCHALY (A.), La musique religieuse française de Titelouze à 1660 (*R. M.* : La mus. religieuse française, 1954), qui donne une bibliographie et les principales sources (rééditions). La meilleure étude synthétique est celle de QUITTARD (H.), *Un musicien en France au XVIIe siècle : H. Du Mont* (Paris, Mercure de France, 1906), malheureusement dépourvue de bibliographie.

L'histoire des chapelles de musique et des maîtrises n'a été explorée que partiellement et offre de grandes possibilités de recher-

(1) En préparation : GARROS (M.), La musique religieuse en France au XVIIe siècle (*Encyclopédie de la musique...*, sous la direction de ROLAND-MANUEL, P., Gallimard).

ches. L'étude la plus approfondie est celle de BRENET (M.), *Les musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais* (P., Picard, 1910). Les ouvrages suivants, bien qu'incomplets, rendent des services : CLERVAL (J.-A.), *L'ancienne maîtrise de N.-D. de Chartres* (Paris, Poussielgue, 1899) ; CHARTIER (F.-L.), *L'ancien chapitre de N.-D. de Paris* (Paris, Perrin, 1897) ; COLLETTE et BOURDON, *Histoire de la maîtrise de Rouen* (Rouen, Cagniard, 1892), et *Notice historique sur les orgues et les organistes de la cathédrale de Rouen* (Rouen, Cagniard, 1894) ; GASTOUÉ (A.), *La musique à Avignon et dans le Comtat-Venaissin du XIVe au XVIIe siècle* (Turin, Bocca, 1904) ; RAUGEL (F.), La maîtrise de la cathédrale d'Aix-en-Provence (*XVIIe siècle*, nos 21-22, 1954) ; SERVIÈRES (G.), *Documents inédits sur les organistes français des XVIIe et XVIIIe siècles* (Paris, Schola Cantorum, s. d.).

On trouvera la bibliographie des **recueils de dévotion, parodies** d'airs de cour, **noëls**, cantiques, à une ou plusieurs voix, dans : GASTOUÉ (A.), *Le cantique populaire en France* (Lyon, Janin, 1924).

Musique instrumentale

Cf. d'abord QUITTARD (H.), La musique instrumentale jusqu'à Lully (*Enc. Lavignac*, I, t. III) ; ÉCORCHEVILLE (J.), *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français* (2 vol. dont un de textes, Paris, Fortin, 1906) ; LAUNAY (D.), La fantaisie en France jusqu'au milieu du XVIIe siècle (in *Musique inst. de la Renaissance*, C. N. R. S., 1955). Pour la **musique de ballet**, cf. LESURE (F.), « Die Terpsichore » von M. Praetorius und Die französische instrumental Musik unter Heinrich IV (in *Die Musikforschung*, V, 1952). Pour le **luth**, cf. l'importante étude de BRENET (M.), Notes sur l'histoire du luth en France (*R. M. I.*, t. V, 1898), et les articles de H. QUITTARD, CHILESOTTI et A. TESSIER. Pour les **instruments à clavier**, cf. les articles de QUITTARD, A. TESSIER et DUFOURCQ (N.), *Esquisse d'une histoire de l'orgue en France* (Paris, Larousse & Droz, 1935) ; *La musique d'orgue de Jehan Titelouze et de Jehan Alain* (Paris, Floury, 1941, rééd. 1949).

Les musiciens

Sur Auget, Aux-Cousteaux, R. Ballard (luthiste), G. Bataille, A. Boesset, G. Bouzignac, D. Caignet, Cambefort, Caroubel, Champion de Chambonnières, de Chancy, L. Couperin, Du Caurroy, Du Cousu, Du Mont, Formé, Francisque, A. Gantez, E. et D. Gaultier, Gobert, P. Guédron..., cf. articles *M. G. G.*, où l'on trouvera une abondante bibliographie et les rééditions. Cf. aussi DUFOURCQ (N.), Notes sur les Richard... (*R. d. M.*, déc. 1945) ; LAUNAY (D.), G. Bouzignac (*Musique et liturgie*, nov. 1948), et Notes sur Moulinié (dans *Mélanges P.-M. Masson*, Paris, Richard-Masse, 1955, t. II). Pour Chabanceau de La Barre, cf. TIERSOT (J.), Une famille de musiciens français (*R. d. M.*, 1927-1928). Pour J. Champion de Chambonnières, voir l'étude de A. TESSIER (rééd. des *Œuvres complètes*, Paris, 1925). Sur Raquet, Titelouze et Roberday, voir les notices de A. PIRRO, dans *Archives des maîtres de l'orgue des XVI*e, *XVII*e *et XVIII*e *siècles*, publ. par A. GUILMANT (P., Durand, 1898 et ss.). Pour les rééditions, cf. article Denkmäler in *M. G. G.*

Allemagne et Europe centrale

Ouvrages généraux

L'article Deutschland (*D. Barock*, par F. BLUME) donne une très importante bibliographie classée par genres ; il importe de la consulter avant d'entreprendre l'histoire générale de cette période, pour laquelle on utilisera MOSER (H. J.), *Geschichte der deutschen Musik* (t. II, 3e éd., Stuttgart, Cotta, 1930), de préférence au manuel de MÜLLER-BLATTAU (J.), *Geschichte der deutschen Musik* (Berlin, Vieweg, 1938 ; trad. franç., Paris, Payot, 1943), déprécié par un parti-pris de racisme. Sur le XVIIe siècle en particulier, cf. MÜLLER-BLATTAU (J.), Ost = und Westpreussische Musik zur Zeit des Barock (*Jb. d. Alberts Univ.*, Koenigsberg, II, 1952) ; MEYER (E. H.), *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord und Mittel-Europa* (Kassel, Bärenreiter, 1934).

Musique profane

Pour le développement de l'**air** à voix seule, cf. VETTER (W.), *Das frühdeutsche Lied* (2 vol., dont un de musique, Münster-en-W., Helios, V, 1928), et KRETZSCHMAR (H.), Geschichte des deutschen Liedes, I (Leipzig, B. u. H., 1911, dans *Kl. Hdb. d. Mg.*). L'histoire de l'**opéra** est encore au stade d'enfance en Allemagne, en cette période ; cf. ROLLAND (R.), Les origines de l'opéra allemand (*Enc. Lavignac*, I, t. II), et les ouvrages relatifs à Schütz (voir plus loin). Sur la **musique en Autriche**, cf. NETTL (P.), Die Wiener Tanzmusik in 2ten Hälfte der XVII. Jahrhundert (*Stud. z. M. wiss.*, 8, 1921).

Musique religieuse

Voir l'excellent manuel de MOSER (M. J.), *Die Evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, chap. III (Berlin, Merseburger, 1954), qui n'égale pas en clarté l'étude synthétique et substantielle de PIRRO (A.), La musique religieuse en Allemagne depuis les « Psaumes » de Schütz jusqu'à la mort de Bach (*Enc. Lavignac*, I, t. II) ; les études suivantes traitent de sujets plus particuliers : GERBER (R.), Die deutsche Passion von Luther bis Bach (*Jb. der Luther-Ges.*, Munich, Kaiser, 1931) ; RAUTENSTRAUCH (J.), *Luther und die Pflege der kirchl. Musik in Sachsen bis zum 2. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts* (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1906) ; RIEBER (K. F. L.), *Die Entwicklung der deutschen geistlichen Solokantate in 17 Jahrhundert* (thèse de Fribourg ; Lorräch, J. Umbach, 1932).

Musique instrumentale

On trouvera une vue d'ensemble dans PIRRO (A.), La musique nstrumentale en Allemagne (dans *Enc. Lavignac*, I, t. II, p. 986). Voir aussi DIETRICH (F.), *Geschichte der deutschen Orgelchorals in 17. Jahrhundert* (Kassel, Bärenreiter, 1932) ; RIETSCHEL (G.), *Die Aufgabe der Orgel in Gottesdienst bis das 18. Jahrhundert* (Leipzig, Dürr, 1893) ; EPSTEIN (E.), *Der französische Einfluss auf die deutsche Klaviersuite im XVII. Jahrhundert* [thèse] (Würzburg, K. Triltsch, 1940).

Les musiciens

Les articles sur H. Albert, S. Calvisius, J. Crüger, M. Franck, H. L. Hassler, A. Hammerschmidt *(M. G. G.)*, donneront d'importantes références bibliographiques. Voir aussi BLUME (F.), *Michael Praetorius, Creuzburgensis* (Wolfenbüttel, G. Kallmeyer, 1929) ; GURLITT (W.), *Leben und Werke des M. Prätorius*, thèse (Lpz., B. u. H., 1914) ; PIRRO (A.), *Heinrich Schütz* (Paris, Alcan, 1924) ; et MOSER (H.), *H. Schütz* (Kassel, Bärenreiter, 1936). Pour P. Peurl, H. Schein, S. Scheidt, etc., consulter : *Grove's Dictionary* (5e éd., 1954).

On trouvera, en outre, des études relatives aux **formes** et à la **biographie des musiciens** dans les introductions et les préfaces aux rééditions de textes (cf. article : Denkmäler, dans *M. G. G.*), notamment celles des œuvres de : H. ALBERT, *Arien* (rééd. par BERNOUILLI, *D. D. T.*, I, 12 et 13), de PRAETORIUS, *Œuvres complètes* (rééd. par F. BLUME, 20 vol., Wolfenbüttel, Kallmeyer, 1928-1940), de SCHEIN, *Œuvres complètes* (rééd. par A. PRÜFER, Leipzig, Breitkopf, 1901) ; de SCHEIDT, *Œuvres complètes* (rééd. par J. HARMS, Hambourg, Ugrino, 1923) ; et dans les recueils de musique instrumentale : *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*, (éd. par W. MERLAN, Leipzig, Br. u. Härtel, 1927) ; *Deutsche Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts*, (éd. par FISHER et OBERDORFFER, Berlin, Vieweg, 1935-1936).

Angleterre

Ouvrages généraux

L'âge d'or de la musique anglaise sous le règne d'Élizabeth se poursuit sous Jacques Ier et Charles Ier, en particulier, dans le domaine de la musique instrumentale (violes, luth) et vocale (ayres). On consultera d'abord WALKER (E.), *A History of Music in England*, rééd. par J. WESTRUP (Oxford, Clarendon Press, 1952), et PARRY (H.), *The Music of 17th century* (Oxford History of Music, vol. 3, 2e éd.,

1938). Sur la **vie musicale** à la cour et dans les maisons princières, voir : CART DE LA FONTAINE (H.), *The King's Music* (Londres, Chiswick Press, s. d.), et WOODFIL (W. L.), *Musicians in English Society from Elisabeth to Charles I* (Princeton, Studies in History, vol. 9, 1953), pourvu d'une abondante bibliographie.

Musique profane

Sur les **Masques**, cf. DENT (E. J.), *Foundations of English opera* (Cambridge, University Press, 1928) ; WELSFORD (E.), *The Court Masque* (Cambridge, University Press, 1927) ; REYHER (P.), *Les Masques anglais : étude sur les ballets et la vie de cour en Angleterre de 1512 à 1640* (Paris, Hachette, 1909) ; ROLLAND (R.), L'opéra anglais au XVII[e] siècle (*Enc. Lavignac*, I, t. III). Sur le **madrigal** (qui comprend parfois des parties instrumentales), cf. FELLOWES (E. H.), *The English Madrigal composers* (Oxford, 1921, 2[e] éd., Londres, Methuen, 1948). Sur la **monodie accompagnée,** cf. WARLOCK (P.), *The English Ayre* (Londres, H. Milford, 1926), qui contient une liste des airs réédités à cette date.

Musique religieuse

On recherchera dans les histoires générales les causes de l'austérité de la musique religieuse de ce temps. Voir aussi : BARRETT (W. A.), *English church composers* (Londres, 1882) ; FELLOWES (E. H.), *English cathedral music...* (Londres, Methuen, 2[e] éd., 1945). On peut, en outre, se référer à l'article : Cathedral music *(M. G. G.)*, et aux articles consacrés aux compositeurs (Gibbons, Morley, Tomkins, Weelkes ; cf. *M. G. G.* et GROVE, 5[e] éd., 1954).

Musique instrumentale

VAN DEN BORREN (Ch.), *Les origines de la musique de clavier en Angleterre* (Bruxelles, Librairie des Deux-Mondes, 1912) ; GLYN (M.), *About Elisabethan Virginal Music and its composers* (Londres, Reeves, 1924) ; MEYER (E. H.), *English Chamber Music* (Londres, Lawrence

and Wischart, 1946) ; NEWTON (R.), English Lute Music of the Golden Age (dans *Proceedings of the Musical Association*, LXV).

Il sera bon de rechercher dans les bibliothèques les ouvrages ou articles de FELLOWES, R. THURSTON DART, P. WARLOCK, J. A. WESTRUP et D. STEVENS.

Les musiciens

Sur les **musiciens**, J. Bull, W. Byrd, Campion, captain Cooke, W. Child, J. et R. Dowland, Farnaby, les Ferrabosco, Gibbons, Johnson, Jones, Locke, Morley, Pikilton, B. Rogers, Rosseter, T. Tomkins, Weelkes, Wilbye..., se reporter aux articles de *M. G. G.* ou du *Dictionnaire* de GROVE. Voir aussi les notices qui précèdent les rééditions de textes : *The English Madrigal School*, éd. par FELLOWES, 36 vol. (Londres, Stainer & Bell, 1913-1936) ; *The English School of Lutenist song-writers*, 32 vol. (Londres, Winthrop-Rogers, 1920) ; *Tudor Church Music*, 10 vol. (Londres, Oxford University Press, 1923-1929, 1948) ; *The old English Edition*, 25 vol. (Londres, J. Williams, 1889-1902) ; et la réédition des œuvres de W. BYRD, par FELLOWES (20 vol., Londres, 1937-1950). Pour la musique instrumentale, cf. *The Fitzwilliam Virginal-Book* (éd. J. A. FULLER-MAITLAND et W. BARCLAY SQUIRE, 2 vol., Londres, Breitkopf u. Härtel, 1894-1899), et surtout la collection nationale, en cours de publication : *Musica britannica* (9 vol. parus, Londres, Stainer and Belle, 1951), qui publie masques, carols, pièces instrumentales.

Espagne et Portugal

Ouvrages généraux

L'excellent article de MITJANA (R.), La musique en Espagne (*Enc. Lavignac*, I, t. IV), donne une vue d'ensemble. Cf. aussi SALAZAR (A.), *La Música de España* (Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1953), pourvu d'une bibliographie à la fin de chaque chapitre ; CHASE (G.), *The music of Spain* (New York, Norton, 1941), qui contient

une liste des rééditions ; ANGLÉS (H.), *La Música Española desde la Edad Media hasta nuestros dias* (Barcelone, Biblioteca central, 1941) ; KASTNER (S.), *Contribución al estudio de la Música Española y Portuguesa* (Lisbonne, Editorial Atica, 1941).

Musique profane

Sur le drame lyrique espagnol, cf. COTARELO Y MORI (E.), *Origines y Establecimiento de la opera en España hasta 1800* (Madrid, tip. de la Revista de arch., bibl., mus., 1917) ; *Historia de la Zarzuela* (Madrid, tip. de Archivos, 1934) ; SUBIRA (J.), *Historia de la Música teatral en España* (Barcelone, éd. Labor, 1945).

Musique religieuse

On se reportera aux ouvrages généraux (voir ci-dessus), en les complétant au moyen de : QUEROL GEVALDA (M.), La música religiosa española en el s. XVII (*Atti del Congrezo Internazionale di musica sacra*, Rome, 1950).

Musique instrumentale

Outre les préfaces aux rééditions de textes, voir : ANGLÉS (H.), Orgelmusik der Schola hispanica (dans *Festschrift P. Wagner*). Il n'existe pas d'études spéciales sur la musique de guitare pour cette période ; on se reportera à l'article Gitarre *(M. G. G.)*.

Les musiciens

En ce qui concerne les monographies de musiciens, voir *M. G. G.* et *Diccionario de la Musica Labor* (Barcelone, Labor, 1954). Un grand nombre de compositeurs n'ont fait l'objet d'aucune étude spéciale : leurs noms ne figurent pas toujours dans les dictionnaires. On se reportera aux rééditions de textes, notamment aux *Publicacions del Departement de Música de la Biblioteca de Catalunya* (Barcelone, 1921-1943), pour les œuvres de J. CABANILLES et de J. PUJOL ; aux *Monumentos*

de la Música Española (Barcelone, Institut espagnol de Musicologie, 1941 et ss.) ; aux *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, 5 vol. (Montserrat, 1930-1936), pour les œuvres de J. Cererols ; au *Teatro lirico español anterior al siglo XIX*, vol. III (Madrid, 1897-1898) ; aux *Cravistas portuguezes* (Mayence, 1935-1950), et, pour les œuvres de F. C. de Arauxo, aux *Publicacions de l'Instituto Español de Musicologia* (Barcelone, vol. VI, 1948 ; vol. XII, 1952).

Italie

Ouvrages généraux

L'Italie a été, au cours de cette période, le siège d'une activité musicale intense et diverse dont on abordera l'étude par la lecture de Abbiati (F.), *Storia della Musica*, III (settecento) (Milan, Fr. Treves, 1941), et Pannain (G.) et della Corte (A.), *Storia della Musica*, I (Turin, Bocca, 1944).

Musique profane

La bibliographie de la musique vocale profane italienne de Vogel (E.), *Bibliographie der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens, 1500-1700* (Berlin, A. Haack, 1892 ; nouv. éd. complétée par Einstein, dans *Notes*, Music Lib. Assoc., 1945), est encore aujourd'hui un instrument de travail indispensable. Malgré son ancienneté, l'ouvrage de Rolland (R.), L'opéra en Italie au XVII[e] siècle (*Enc. Lav.*, I, t. II), relatif à la naissance de l'opéra, est encore à consulter. Voir aussi, du même auteur : *Musiciens d'autrefois* (Paris, Hachette, 1908) ; L'opéra populaire à Venise (*Mercure musical*, janv. et fév. 1906) ; et les ouvrages de Prunières (H.), *L'opéra italien en France avant Lully* (Paris, E. Champion, 1913) ; La cantate italienne à voix seule au XVII[e] siècle (*Enc. Lav.*, II, t. V) ; Solerti (A.), *Le origini del Melodramma* (Turin, Bocca, 1903) ; *Glî albori del melodramma* (Palerme, Sandron, 1904) ; *Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea* (Florence, Bemporad, 1905) ; certaines vues nouvelles

sur la Camerata sont exprimées par PIRROTTA (N.), Temperamenti e tendenze nella Camerata fiorentina (dans : *Le Manifestazioni Culturali dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia* (Atena-Roma, 1953) ; GHISI (F.), *Alle fonti della monodia* (Milan, Bocca, 1940). Voir aussi les articles Bardi, Camerata *(M. G. G.)*. Pour le madrigal, on se reportera au chapitre précédent.

Musique religieuse

En ce qui concerne la naissance de l'oratorio, voir ALALEONA (D.), *Studi su la storia dell' oratorio musicale in Italia* (Turin, Bocca, 1908) ; *Storia dell' oratorio musicale in Italia* (Milan, Bocca, 1945) ; Le Laudi spirituali italiani nei sec. XVI° et XVII° e il loro rapporto coi canti profani (*R. M. I.*, 1909) ; sur l'histoire de la musique et des musiciens d'église à Venise, voir CAFFI (F.), *Storia della musica sacra nella già cappella ducate di S. Marco..., 1318-1797* (Venise, Antonelli, 1855).

Musique instrumentale

Le répertoire de SARTORI (C.), *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700* (Florence, Olschki, 1952), donne une liste très large de notices descriptives, puisqu'elle comprend les nombreux recueils destinés, *ad libitum*, aux instruments et aux voix. Outre l'étude générale de TORCHI (L.), *La Musica strumentale in Italia, nel sec. 16, 17, 18* (Turin, Bocca, 1901), on consultera, sur les instruments à claviers : PANNAIN (G.), *Le origini e lo sviluppo dell' arte pianistica in Italia* (Naples, R. Izzo, 1917), et FELLERER (K. G.), *Zur italienischer Orgelmusik des 17.-18. Jahrhunderts* (J. M. Peters, 1938) ; sur la basse continue : GOMBOSI (O.), Italia, patria del Basso ostinato (*Rass. Mus.*, VI, 1934).

Les musiciens

Sur **Bardi, Caccini, Carissimi, Cavalieri, Cavalli, Cesti, Cifra, Croce, Grandi**, etc., on trouvera une abondante bibliographie dans *M. G. G.* Signalons toutefois, pour l'ampleur du sujet traité : PRU-

NIÈRES (H.), *Cavalli et l'opéra vénitien* (Paris, Rieder, 1931), et PIRROTTA (N.), Le prime opere di Antonio Cesti (dans *L'orchestra*, Florence, G. Barbara, 1954). Sur Frescobaldi, cf. MACHABEY (A.), *Frescobaldi* (Paris, La Colombe, 1952).

Sur **Monteverdi**, cf. PRUNIÈRES (H.), *C. Monteverdi* (P., Alcan, 1924) ; *La vie et l'œuvre de C. Monteverdi* (P., Éd. mus. de la Librairie de France, 1926) ; MALIPIERO (G. F.), *C. Monteverdi* (Milan, Frat. Treves, 1929) ; REDLICH (H. F.), *C. Monteverdi* (Berlin, Adler, 1932) ; SCHRADE (L.), *Monteverdi* (Londres, W. Gollancz Ltd., 1951), et ABERT (A. A.), *C. Monteverdi und das musikalische Drama* (Lippstadt, Kistner u. Siegel, 1955). Voir aussi les ouvrages ou articles de M. BRENET, R. CASIMIRI, G. CESARI, E. DENT, H. GOLDSCHMIDT, R. GHISI, R. HAAS, H. KRETZSCHMAR, Th. KROYER, H. PRUNIÈRES, REDLICH, L. RONGA, A. SOLERTI, A. STRIGGIO, A. TESSIER, E. VOGEL et J. A. WESTRUP dans *Rivista Musicale Italiana, S. I. M. G., Monatshefte für Musikgeschichte, Studien zur Musikwissenschaft, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Music and Letters, Revue musicale, Proceedings of the Musical Association...*

Pour les **rééditions** de textes, cf. article : Denkmäler *(M. G. G.)*. Les *Œuvres complètes* de MONTEVERDI ont été rééditées par G. F. MALIPIERO (16 vol., Asole, Universal Edition, 1926-1942). On trouvera, dans *Istituzioni e monumenti dell' arte musicale italiana* (Milan, Ricordi, 1931), des textes de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècles, et, dans *Musica liturgica polychoralis S. Eccl. rom.* (Rome, Soc. univ. S. Caecilia), des œuvres à chœurs multiples, notamment les messes et psaumes de O. Benevoli.

Pays-Bas

Tandis que, d'Italie, viennent les idées nouvelles et fécondes, les Pays-Bas entretiennent une vie musicale très active, consacrée principalement à la musique instrumentale, sous l'influence de l'école anglaise des violistes et des virginalistes.

L'ouvrage de VAN DEN BORREN (Ch.), *Geschiedenis van de muziek in de Nederlanden* (2 vol., Anvers, de Nederlandsch Boekhandel, 1948-1951), est principalement consacré aux Pays-Bas et à leur influence à l'étranger. On lira plus spécialement, pour la Belgique, CLOSSON (E.) et VAN DEN BORREN (Ch.), *La musique en Belgique...* (Bruxelles, Renaissance du Livre, s. d.).

Sur la **musique instrumentale**, l'ouvrage de base est : VAN DEN BORREN (Ch.), *Les origines de la musique de clavier dans les Pays-Bas jusque vers 1630* (Bruxelles, Breitkopf et Haertel, 1914).

Sur **Sweelinck**, cf. les préfaces à la réédition de ses œuvres par M. SEIFFERT (Leipzig, 1894-1901, 10 vol.), et les 2 ouvrages de VAN DEN SIGTENHORST MEYER (B.), *De Vocale musiek van J. P. Sweelinck* (La Haye, Servire, 1948), et *J. P. Sweelinck en zijn instrumentale musiek* (*ibid.*, 1948). Sur **Guillet, Luython, De Maque, P. Cornet** et **P. Philipps**, voir la préface aux *Archives des maîtres de l'orgue...*, publ. par A. GUILMANT et A. PIRRO (13e année, 4e livraison), et le t. IV des *Monumenta musicae belgicae* (Berchem-Anvers, 1938).

Denise LAUNAY et André VERCHALY.

CHAPITRE XV

DU MILIEU DU XVIIe SIÈCLE A LA DISPARITION DE LA BASSE CONTINUE

On ne remarque généralement pas les millésimes 1600, 1700, 1800, qui sont, au point de vue de la mnémotechnie musicale, des repères commodes : en 1600, c'est l'avènement de l'opéra et de l'oratorio avec l'*Euridice* de Peri, et la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* d'E. del Cavalieri ; en 1700, c'est le fameux op. V de Corelli, préfigurateur de ses *Concerti grossi*, bases de toute la musique symphonique subséquente ; en 1800, ce sont les premières œuvres de Beethoven. Les dates intermédiaires, 1650 et 1750, marquent aussi, mais avec moins de précision que les précédentes, des étapes du développement musical : vers 1650, Lully, fondateur de l'opéra français, entre en scène ; un siècle après (1752), la Querelle des Bouffons coupe en deux le XVIIIe siècle. Au XIXe siècle, époque où on connaissait mal l'histoire de la musique, on a adopté une terminologie arbitraire, d'après laquelle Rameau, Bach et Haendel sont les représentants de ce qu'on continue toujours à appeler *la musique ancienne*, alors que Haydn et Mozart sont de *grands classiques* — ce qui laisse le champ libre à ceux qui voudraient inventorier une *musica antiquior*, et même *antiquissima !*

Au moment où l'art va recevoir des développements que les

premiers polyphonistes ne pouvaient prévoir, il convient de rappeler que la musicologie peut être traitée de deux manières, l'une, purement historique, accessible à tout lettré, l'autre, essentiellement musicale, abordable seulement à ceux qui ont fait des études sérieuses de composition (harmonie, contrepoint, fugue, formes, instrumentation, etc.). Contrairement à un préjugé fort répandu, il ne suffit pas d'aimer la musique, d'avoir une teinture d'harmonie, et d'avoir feuilleté le *Cours* de V. D'INDY ou le *Précis* de BUSSER pour se livrer à ce genre de travaux : il faut posséder des connaissances techniques réelles, qui permettent d'analyser à coup sûr des opéras, des symphonies, des sonates, sans s'exposer à commettre des bévues comme celles dont les travaux de certains musicologues, pourtant chevronnés, mais trop peu musiciens, offrent d'amusants exemples.

Il importe de ne pas perdre de vue que toutes les bibliothèques, toutes les archives, toutes les collections particulières sont loin d'avoir été fouillées, et que de longtemps encore on pourra découvrir des documents modifiant les dates et les idées admises. C'est pourquoi il ne faut jamais négliger le conseil d'Hubert PERNOT, l'éminent professeur à l'École des Langues orientales, qui répétait à ses élèves : *Vérifiez tout..., même ce que je vous dis !*



Pour orienter ses recherches, le travailleur dispose d'ouvrages de base, comme la *Biographie universelle des musiciens* de FÉTIS, le *Quellen Lexicon* d'EITNER, l'*Encyclopédie de la musique* de LAVIGNAC, *La musique, des origines à nos jours*, sous la direction de N. DUFOURCQ, Larousse, 1954, auxquels il faut adjoindre les dictionnaires spécialisés, dont les derniers en date, et par suite actuellement à jour, sont le *Dictionnaire* de GROVE, 1954 (en anglais), et Die Musik in Geschichte und Gegenwart *(M. G. G.)* en cours de publication. Comme ces ouvrages sont faciles à consulter, il est entendu que le lecteur examinera tout d'abord les bibliographies qui s'y trouvent et qui permettent

de diriger les investigations dans le sens désiré, en s'aidant par ailleurs des périodiques, des catalogues, des grandes éditions (Breitkopf, Denkmäler, etc.), qui sont aux Usuels.

Il est utile de compulser les *Histoires de la musique* (v. aux Usuels), surtout celles qui contiennent des bibliographies suffisamment développées. De même il est indispensable de parcourir des ouvrages généraux, tels que l'*Essai sur la musique*, de LABORDE, 1780 ; A. SCHERING, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig, Breitkopf, 1911 ; F. RAUGEL, l'*Oratorio*, Paris, Larousse, 1948 ; E. SCHMITZ, *Geschichte der Kantate*, Lpz., Breitkopf, 1914 ; K. NEF, *Geschichte der Sinfonie und Suite*, Lpz., Breitkopf, 1921 ; E. BORREL, *La symphonie*, Paris, Larousse, 1954 ; L. DE LA LAURENCIE et G. DE SAINT-FOIX, Contribution à l'étude de la symphonie française vers 1750, in *Année musicale*, 1911 ; A. SCHERING, *Geschichte des Instrumental concerts*, Lpz., Breitkopf, 1904 ; H. BOTSTIBER, *Geschichte der Ouvertüre*, Lpz., Breitkopf, 1913 ; E. BORREL, *La sonate*, Paris, Larousse, 1951 ; M. PINCHERLE, *L'orchestre de chambre*, *ibid.*, 1948 ; du même auteur, *Les instruments du quatuor*, Paris, Presses Universitaires, 1948 ; L. DE LA LAURENCIE, Les débuts de la musique de chambre en France, in *Rev. de Mus.*, 1934 ; et autres travaux analogues, tels que la série intitulée *Handbuch des Musikwissenschaft*, par E. BÜCKEN, Potsdam, Athenaion (Bibl. Cons., Usuels 2029 à 2036), qu'on trouvera facilement.



Des musicologues étrangers ont qualifié de **Baroque** la période comprise entre 1600 et 1750. Cette appellation est évidemment empruntée à l'architecture et à la décoration ; or, si toute assimilation entre la musique et un autre art est précaire, ici elle ne se justifie pas, car elle ne correspond à aucune réalité ; entre ces dates se succèdent plusieurs états différents de la morphologie musicale : dans l'ordre symphonique, la création et l'apogée de la suite et de la sonate monothématique, puis dithématique ; dans l'ordre dramatique, la

création et les transformations de l'oratorio et de l'opéra — ce dernier, avec ses deux formes différentes, l'opéra italien et l'opéra français. On est étonné de voir classer tout cela sous l'unique et étrange épithète de baroque, mot mal choisi, puisque, dit Littré, il signifie *d'un inattendu qui choque* : on ne voit guère appliquer ce qualificatif à une œuvre de Carissimi, de Corelli ou de Haendel ; ses partisans vont jusqu'à dire que J.-S. Bach forme la charnière entre le baroque et le rococo ! Il vaut mieux ne pas insister, et restituer ces mots aux arts du dessin, auxquels on les a empruntés inconsidérément.

On pourra voir dans *M. G. G.* au mot « Barock » une copieuse bibliographie (qui suffit à elle seule à donner de nombreux renseignements sur toute la musique du XVIIe siècle et la première partie du XVIIIe) dans laquelle on pourra distinguer les ouvrages de Della Corte, de R. Haas, et d'E. H. Meyer.



Le **XVIIe siècle français** a été peu étudié : il y a des trouvailles nombreuses à faire aux Archives en consultant le catalogue de la série O^1. A partir de 1663 on peut glaner quelques renseignements dans les *États de la France* (jusqu'en 1752). V. à la B. N. le *Catalogue de l'Histoire de France* (Salle des Catalogues), n° 4 : Lc^{25} 14. Les ms. THOINAN, pourvus de tables, fournissent de multiples renseignements (Bibl. de l'Opéra : 1° Rés. 729, *Maison du Roi*, 1652 à 1786, série O des Archives nationales ; 2° Rés. 730, *Chapelle et musique des rois de France depuis 1315* ; 3° Rés. 731, *Maison du roi, de la reine et des princes*, série KK des Archives ; *Registre de la Cour des Aides*, série Z^{1A} depuis 1325 ; 4° Rés. 732, *Opéras italiens représentés à la cour, ballets du roi, et leurs livrets*).

Pour contrôler les dates de naissance, de mariage ou de mort, on fera venir HERLUISON, *Actes d'état-civil de musiciens français*, Orléans, 1873, 8° Ln^{10} 134 et 134 *bis*, qui reproduit une grande partie du fichier LABORDE (Département des Ms. : demander au biblio-

thécaire le catalogue spécial, qui n'est pas aux Usuels). Et on n'oubliera ni le *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire* d'A. JAL (B. N., Casier G 226) ni la suite donnée à l'ouvrage d'ÉCORCHEVILLE, *Actes d'état-civil de musiciens*, Paris, Fortin, 1907, par Mlle Fr. GAUSSEN pour la période 1651-1661.

Mais les documents d'archives, précieux pour préciser la carrière d'un personnage, doivent être complétés par les appréciations des contemporains, dont on trouvera trace dans les écrits du temps. Malheureusement les auditeurs du XVIIe siècle, bien que friands de musique, n'ont traduit leurs impressions que par de brèves phrases, dont la banalité déçoit trop souvent la curiosité des lecteurs du XXe siècle. On n'en consultera pas moins la gazette de RENAUDOT (*Gazette de France*, dont la table — B. N., Casier O, 74-77 — ne s'occupe guère de musique !), le *Mercure galant* et le *Mercure de France* (v. son Index, B. N., Casier J 72), des écrits comme *La muse historique* de J. LORET (1650-1665), etc. Les mémoires, journaux, recueils de correspondance permettront de glaner quelques informations. Voici une liste — non exhaustive — qui fournira quelques indications pour la période 1650-1800 :

1664 : LOCATELLI, *Voyage de France*, 8° L^{29} 189.
1681-1712 : DE SOURCHES, *Mémoires*, table : 8° Lb^{37} 220 A.
1684-1715 : DANGEAU, *Journal*, table dans le vol. XIV, 8° Lb^{37}, 149.
1712-1756 : D'ARGENSON, *Mémoires*, table : Casier O 219.
1720-1763 : BARBIER, *Mémoires*, table : Casier O 236.
1735-1758 : DE LUYNES, *Mémoires*, 8° Lb^{38} 1372, table dans le vol. XVII.
1748-1772 : COLLÉ, *Journal*, Lb^{38}, 1369, 3 vol. (suspect, à consulter avec précaution) auxquels il faut joindre : *Journal historique* (du même auteur), pour les années 1761-1762, 8° Lb^{38}, 1821, 1 vol.
1756-1780 : PAPILLON DE LA FERTÉ (intendant des menus plaisirs du roi), *Journal*, 8° Lf^{10} 8, 1 vol.
1762-1789 : BACHAUMONT, *Mémoires secrets*, Table : Z 16 868.

Voir aussi les *Mémoires* de Mme DE GENLIS (8º La[33] 60, 4 vol., 1825, et aussi 8º L[45] 24, 1867) ; les *Mémoires sur la vie de M. Suard*, par GARAT (8º Ln[27] 19 209, 2 vol.). *La vie musicale sous la Régence*, d'après la correspondance inédite Langers-Delamarre par M. BENOIT et N. DUFOURCQ (*Rev. de mus.*, 1955), est un excellent exemple de travaux de ce genre. Bien entendu, les œuvres complètes des grands écrivains, de Corneille et La Fontaine à Voltaire et Diderot, sans oublier la *Correspondance littéraire* de GRIMM, ne devront pas être négligées : elles ont toutes une table détaillée, au dernier volume (B. N., Casiers BC à BF). Ce genre de recherches exige beaucoup de patience ; il ressemble à la pêche à la ligne : il arrive qu'on ramène une belle pièce, mais c'est rare !

On fera bien aussi d'examiner les travaux des érudits qui ont commencé à défricher ce terrain depuis trois quarts de siècle : Thoinan, M. Brenet, Pirro, Quittard, A. Tessier, etc. On trouvera beaucoup de leurs études en consultant la table des douze premières années de la *Tribune de Saint-Gervais*, nos 9-12, 1906 (B. N., Pér. 23). Voir aussi : N. DUFOURCQ, *La musique française*, Paris, Larousse, 1949 ; E. BORREL, *L'interprétation de la musique française de Lully à la Révolution*, Paris, 1934 ; la revue *XVIIe siècle*, nos 21-22, 1954, Paris, 24, boulevard Poissonnière.

Voici, par ordre alphabétique, des études sur quelques musiciens de la fin du XVIIe siècle : Bacilly, article de PRUNIÈRES in *Rev. de Mus.*, nov. 1923, et : GÉROLD, *L'art du chant en France au XVIIIe siècle*, Strasbourg, 1921.

Desfontaines, articles de C. A. MOBERG et A. TESSIER, in *Rev. de Mus.*, février 1929.

Dubuisson et Piroye, in Ch. BOUVET, *Musiques oubliées, musiques retrouvées*, Paris, Bossuet, s. d.

Rari nantes... On voit qu'il y a encore du travail à faire dans cette direction (sans parler d'auteurs comme Expilly, dont il ne reste rien, du P. Bourgoing, réformateur du chant de l'Oratoire, et de ses collègues, etc.).



A la fin du XVIIe siècle, Lully fonde l'**opéra français** : spectacle permanent, patronné par l'État, comprenant de nombreux solistes, des chœurs, un orchestre fourni, un corps de ballet — et de fréquentes reprises des pièces anciennes : ensemble très différent de l'opéra italien. Le lecteur doit être prévenu que, surtout aux XVIIe et XVIIIe siècles, il faut prendre garde à ne pas mélanger ce qui concerne les diverses écoles — notamment les trois principales : la française, l'italienne, l'allemande. En passant de l'une à l'autre, les mêmes mots ne recouvrent pas nécessairement les mêmes réalités, ainsi qu'il est facile de s'en assurer en ce qui concerne le théâtre, les ornements, la réalisation de la basse chiffrée, etc. ; faute de tenir compte de ce fait, on s'expose à aboutir à des conclusions erronées — dont les exemples ne sont pas rares.

Remarque essentielle : en France — et cela durera presque jusqu'à la fin du XIXe siècle — quand on dit *musique*, il faut entendre *chant*, et surtout *opéra*, l'art instrumental ayant été longtemps relégué chez nous à un rang inférieur.



Voici d'abord quelques ouvrages auxquels se référer quand on s'occupe du grand théâtre lyrique : pour les origines, ms. AMELOT, *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de Musique* (1669-1758, Bibl. de l'Opéra, Rés. 516). — Histoire de l'Académie royale de Musique (1645-1709), publiée par le *Constitutionnel* (Opéra, B 320). — MAUPOINT, *Bibliothèque des théâtres*, Paris, 1732. — DE BEAUCHAMPS, *Recherches sur les théâtres de France*, 3 vol., Paris, 1735. — PARFAICT, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, 1756. — Même auteur : *Histoire de l'Académie royale de Musique*, B. N., ms., nouv. acq. fr. 6532. — A. DE BOISLISLE, *Les débuts de l'Opéra français*, Yf pièce 8315. — A. POUGIN, *Les vrais créateurs de l'Opéra français, Perrin et Cambert*, Paris, 1881. — H. M. SCHLETTERER, *Studien zur Geschichte der französischen Musik*, Berlin, 1884, IIIe Partie : *L'Aca-*

démie royale de Musique et ses origines jusqu'à Lully exclus. — Ch. Nuitter et E. Thoinan, *Origines de l'Opéra français*, Paris, 1886. — Kretschmar, *Geschichte der Oper*, Leipzig, 1919. — L. de La Laurencie, *Les créateurs de l'Opéra français*, Paris, Alcan, 1921.

En ce qui concerne Lully, au point de vue bibliographique, les travaux de Prunières font autorité, ainsi que le *Lully* de L. de La Laurencie, Paris, Alcan, 1911 ; pour l'interprétation, on y adjoindra le *Lully* d'E. Borrel, Paris, La Colombe, 1949, ainsi que l'Interpretazione orchestrale di Lulli, de M. Pincherle, in *L'Orchestra* (Mélanges dédiés à la mémoire de G. Maruzzi, Barbera, Florence, 1954). L'édition moderne des œuvres de Lully a été arrêtée à la mort de Prunières.

L'histoire de l'opéra comprend des milliers de volumes, dont les catalogues des bibliothèques de Pont de Vesle (ou de Veyle, 1774), de Soleinne (par le bibliophile Jacob, t. III, à la salle des Catalogues : Litt. n° 1143) et de la collection Rondel (la collection est à la bibl. de l'Arsenal ; à la B. N. demander son catalogue au bibliothécaire, Salle des Catalogues : litt. n° 1145) peuvent donner une idée.

Aujourd'hui le chercheur dispose de documents qui facilitent beaucoup le travail : d'abord le *Journal de l'Opéra* — en unique exemplaire —, à la Bibl. de l'Opéra, qui fournit depuis 1671 les dates d'exécution sur la grande scène lyrique ; puis le *Catalogue de la Bibl. de l'Opéra* par Lajarte, 2 vol., Paris, 1878. Les dictionnaires et catalogues spécialisés contiennent beaucoup d'indications utiles : F. Clément et A. Pougin, *Dictionnaire des opéras*, Paris, Larousse, 1905 (à consulter avec précaution) ; E. Campardon, *L'Académie royale de Musique*, Paris, Berger-Levrault, 1884 ; O. G. Th. Sonneck, *Catalogue of Opera librettos*, Washington, 1914 (Usuels, cat. 104, vol. 1 et 2) ; J.-C. Prod'homme, *L'Opéra*, Paris, Delagrave, 1925 ; Löwenberg, *The Annals of Opera*, Cambridge, 1943 ; U. Sesini, catalogue de la bibliothèque du Liceo de Bologne, *Libretti d'Opéra*, Bologne, 1945 (aux Usuels : cat. 4, vol. 5) ; *L'Enciclopedia dello Spettacolo*, en cours de publication à Rome ; enfin les catalogues sur fiches de livrets à l'Opéra et à la Bibl. du Cons.



Entre Lully et Rameau, les auteurs d'opéra sont été assez peu étudiés ; on ne trouve guère que des articles épars dans les revues. On ajoutera aux bibliographies courantes : M. BARTHÉLÉMY, *L'œuvre dramatique de Campra*, thèse présentée à l'Université de Liège ; R. VIOLLIER, *Mouret*, Paris, Floury, 1950 ; Mme P.-M. MASSON, *Destouches*, B. N. et Bibl. universitaire ; L. DE LA LAURENCIE, Francœur, in l'*École française du violon*, t. I. Colasse, Desmarets, Lalouette, Rebel, Montéclair, Colin de Blamont attendent encore leurs biographes...

On est loin, en France, de rendre à **J.-Ph. Rameau** des honneurs analogues à ceux que, par exemple, les Allemands décernent à J. S. Bach. Aussi M.-J. GARDIEN, auteur d'un excellent *J.-Ph. Rameau* (Paris, La Colombe, 1949), constate avec mélancolie qu'à peine une soixantaine d'ouvrages en tout est consacrée au plus grand des musiciens français, alors que Bach et Haendel sont célébrés dans des milliers de volumes. Et pourtant sous combien d'aspects le maître de Dijon ne peut-il être envisagé, et de quels trésors d'érudition ne nous enrichiraient pas de telles études ? Il est pénible de constater qu'on n'a pas réussi à terminer la réédition moderne de ses œuvres, dont la partie publiée contient de substantielles préfaces, pleines d'enseignements précieux. On ajoutera à la bibliographie l'étude de P.-M. MASSON : Lullistes et Ramistes, in *Année musicale*, 1911.

Pour toutes les questions relatives au début de l'art théâtral, on aura profit à consulter les ouvrages de R. ROLLAND, *Les origines du théâtre lyrique moderne*, Paris, Thorin, 1898 ; *Les musiciens d'autrefois*, Paris, Hachette, 1919 ; *Voyage musical au pays du passé*, Paris, Édouard-Joseph, 1920.

Les chanteurs et cantatrices sont fort négligés ; il est étonnant que la carrière de Mlle Le Maure, par exemple, n'ait tenté la curiosité d'aucun écrivain. Voici deux spécimens de monographies montrant ce

qu'on peut réaliser en ce genre : A. POUGIN, *Un ténor de l'Opéra au XVIII*e *siècle : Jélyotte*, Paris, Fischbacher, 1905 ; J.-G. PRODHOMME, *Marie Fel*, s. l. n. d.



A côté de l'Opéra, il y avait la **Comédie italienne** et les spectacles de la **Foire**, dont il ne faut pas minimiser l'importance, car ils préparent l'éclosion de l'Opéra-comique français. D'ailleurs, il ne faut pas négliger l'influence qu'ont eue les petits théâtres sur la société à cette époque : des titres, des thèmes de morceaux de musique sont empruntés à des actes de la Foire (cf. *Le régiment de la Calotte*, et la pièce de COUPERIN, *Les calotins*).

On pourra voir : PARFAICT, *L'ancien théâtre italien* (jusqu'en 1697), Paris, 1763 ; BOINDIN, *Lettres historiques sur la Comédie italienne*, 3 vol., Paris, 1717 ; DU MÊME AUTEUR, *Quatrième lettre sur la Comédie italienne*, Paris, 1719 ; DU GÉRARD, *Table alphabétique et chronologique des pièces représentées sur l'ancien théâtre italien*, Paris, 1750. (On trouvera au chapitre suivant d'autres ouvrages sur la Comédie italienne.)

Le genre de la **Parodie** mériterait une étude spéciale (au point de vue musical ; examiner : *Les parodies du nouveau théâtre italien*, Paris, 1738 (catalogue d'airs et de parodies, Opéra, C 5815) ; W. STEINECKE, *Die Parodie in der Musik*, Kellmeyer, Wolfenbüttel, Berlin, 1934, B. N., Coll. 79 (I) ; J.-E. GUEULLETTE : *Un magistrat du XVIII*e *siècle : Th.-S. Gueullette*, Paris, Droz, 1938 ; A. TESSIER, Parodies de Couperin in *Rev. de Mus.*, 1930, p. 114.

Pour la **Foire**, regarder : BOINDIN, *Lettres sur les spectacles*, Paris, 1719 ; E. CAMPARDON, *Les spectacles de la foire*, 2 vol., Paris, Berger-Levrault, 1877 ; P. FROMAGEOT, *La foire Saint-Germain*, Paris, Firmin-Didot, s. d. ; A. HEULHARD, *La foire Saint-Laurent*, Paris, Lemercier, 1878 ; E. D'AURIAC, *Théâtre de la foire*, Paris, 1878 ; V. BARBERET, *Lesage et le théâtre de la foire*, Nancy, Sordoillet, 1887 ; CARMODY, *Le répertoire de l'opéra-comique en vaudevilles de 1708 à 1764*,

University of California Press, Berkeley, Californie, 1923. Le **Vaudeville** vaudrait la peine d'être étudié en détail ; on trouvera des vaudevilles dans J.-B. COLSON, *Manuel dramatique*, Bordeaux, 1817. Cf. aussi les ms. fr. 9242 à 9341, qui contiennent des pièces des Comédies française et italienne, et 25471 et seqq. formés en partie par des pièces de Lesage et d'Orneval.

En France, la **cantate** et la **cantatille** ont été cultivées par une foule d'auteurs en tête desquels il faut placer Ch.-H. Gervais, J.-B. Morin et Clérambault, sans compter Campra et Rameau. La cantate française, opéra en miniature et sans décors, permet de retrouver dans les salons l'esprit de l'Académie royale de Musique, ce qui explique son succès.



Il est singulier que l'oratorio ne se soit pas répandu en France ; à sa place on trouve des **Histoires sacrées**, comme celles de Charpentier (v. Cl. CRUSSARD, Un musicien français oublié : *M.-A. Charpentier*, Paris, Floury, 1945 ; A. GASTOUÉ, Notes sur les manuscrits de M.-A. Charpentier, in *Mélanges de La Laurencie*, Paris, Droz, 1933 ; M. BRENET, M.-A. Charpentier, in *Tribune de Saint-Gervais*, t. VI ; E. BORREL, La vie musicale de M.-A. Charpentier d'après le Mercure galant, in *XVII*e *siècle*, nos 21-22, 1954, Paris, 24, boulevard Poissonnière), et le **Grand Motet**, instauré par H. du Mont, et porté à sa perfection par Lalande et Bernier. Voir H. QUITTARD, Henri du Mont, in *Tribune de Saint-Gervais*, 1906 à 1910. On ajoutera à la bibliographie de Lalande les psaumes *De Profundis*, *Quare fremuerunt gentes*, et *Confitebimur tibi Deus*, réédités par Al. CELLIER, Paris, Rouart-Lerolle, s. d., ainsi que *Notes et références sur M.-R. Delalande...*, établies d'après les papiers d'A. TESSIER, précédées de documents inédits et suivies du catalogue thématique, par les élèves du Séminaire d'Histoire de la Musique du Conservatoire de Paris : M. Benoit, M. Robert, S. Spycket, O. Vivier, sous la direction de N. DUFOURCQ,

Paris, Picard, 1956. Goupillet, Minoret, Calvière, Blanchard, Giroust (dont la *Messe du sacre* de Louis XVI, popularisée par le disque, est publiée par l'abbé PRIM chez Lemoine) et d'autres, forment, avec Mondonville et Philidor, les chaînons unissant le grand motet à l'oratorio, qui va enfin s'installer en France avec Gossec et Lesueur.

Pour l'histoire de la **musique religieuse**, on trouvera des indications dans : abbé ARCHON, *Histoire de la chapelle du Roi de France*, Paris, 1704-1711 ; abbé OROUX, *Histoire ecclésiastique de la Cour de France*, 2 vol., Paris, 1776 ; le ms. THOINAN, à l'Opéra, Rés. 730 ; SCHLETTERER, Geschichte der Hofcapelle der französischen Könige (in *Studien zur Geschichte der Französischen Musik*, Berlin, 1883) ; C. PIERRE, *Notes sur la chapelle royale*, Paris, à la Schola Cantorum, 1899 ; M. BRENET, les *Musiciens de la Sainte-Chapelle*, Paris A. Picard, 1910.

L'histoire des **maîtrises** des anciennes églises de Paris (Notre-Dame, Saint-Germain-l'Auxerrois, Saint-Eustache, etc.) est à peine ébauchée : elle permettrait de préciser bien des circonstances de la vie de beaucoup de musiciens, et non des moindres.

Il en est de même pour les musiciens provinciaux, comme Gautier de Marseille. Un curieux ms. de l'Opéra (*État de la musique en France*, p. 6, C 322) montre que dans beaucoup de villes, par exemple à Chartres, Dijon, Strasbourg, Toulouse, Cambrai, Langres, les maîtrises jouissaient de dotations magnifiques, qui permettaient au clergé d'être sévère sur le recrutement du personnel et de n'admettre que des techniciens qualifiés ; ceci explique que beaucoup de maîtres de chapelle ont joui à juste titre d'une grande renommée dans la région qu'ils habitaient ; on peut citer F. Cosset à Reims, J. Gilles à Toulouse, S. de Brossard à Strasbourg et à Meaux (le précieux *Catalogue des livres de musique... qui sont dans le cabinet du Sr de Brossard*, réédité par Mme LEBEAU, est sous presse, dans la série des *Publications de la Société française de Musicologie*, Paris, Heugel), G. Poitevin d'Aix-en-Provence, Ch. Levens à Bordeaux, Belissen à Marseille, N. Hardouin à Reims, etc.

Pour s'éclairer sur l'**école d'orgue**, consulter GUILMANT et PIRRO, *Archives des maîtres de l'orgue*, Paris, 1898-1911 ; PIRRO, L'art des organistes, in *Encyclopédie de la musique* de LAVIGNAC ; N. DUFOURCQ, *L'orgue*, Paris, Presses Universitaires, 1948 ; même auteur, *La musique d'orgue française de Titelouze à Jehan Alain*, Paris, Floury, 1949. Quelques maîtres seulement ont été l'objet de recherches sérieuses, par exemple : **N. de Grigny**. L'étude de N. DUFOURCQ sur *Nicolas Lebègue*, Paris, Picard, 1954, est exhaustive, et peut servir de modèle pour des travaux analogues. Mais **Nivers, Gigault, Raison, Marchand**, etc., attendent toujours leurs biographes.

Il en est de même de beaucoup de **clavecinistes** ; mettant à part la dynastie des **Couperin**, objet de nombreux travaux (le dernier en date est celui de P. CITRON, Paris, Éd. du Seuil, 1956), on n'a que peu d'informations sur G. Le Roux, Dieupart, Saint-Lambert, Daquin, etc. Voir A. PIRRO, *Les clavecinistes*, Paris, Presses Universitaires, 1949. A signaler les articles de L. PANEL sur Les d'Agincourt, et Les du Phly, in *Revue des études normandes*, 1955.

L'**école française de violon** a été magistralement étudiée par L. DE LA LAURENCIE, *L'École française de violon*, 3 vol., Paris, Delagrave, 1922-1924. Il ne reste pas grand-chose à glaner au point de vue biographique là où est passé cet infatigable chercheur. Toutefois, la technique, les formes, peuvent être l'objet de travaux intéressants. On complètera la biographie par deux ouvrages de PINCHERLE, *Les violonistes*, Paris, Laurens, 1922, et *J.-M. Leclair*, Paris, La Colombe, 1952.

Pour la **viole**, voir l'article de J.-G. PROD'HOMME, Les Forqueray, in *Rev. Mus.*, I, t. X, 1903 ; celui de L. DE LA LAURENCIE, Les Forqueray, in *S. I. M.*, déc. 1908-janv. 1909, et les *Réalisations des pièces de M. Marais* par L. BOULAY.

L'histoire de notre **école de violoncelle** — Batistin (Stuck ou Struck), Berteau, Barrière, Duport, etc. — est à faire, ainsi que celle des **instruments à vent** — Blavet, Boismortier, Ozy, etc. Pour *les Hotteterre et les Chédeville*, cf. Éd. THOINAN, Paris, Sagot, 1894.



En 1753 éclate la Guerre des Bouffons, qui a fait couler des flots d'encre. Remarquer que la fameuse *Lettre sur Omphale* n'a rien à voir avec la Guerre des Bouffons, ainsi que l'a montré P.-M. MASSON in *Rev. de mus.*, nos 73-74, 1945. Comme Jean-Jacques Rousseau a joué un rôle important dans cette affaire, il faut avertir d'ajouter à ses bibliographies le *J.-J. Rousseau* d'A. POUGIN, Paris, Fischbacher, 1901.

L'époque étant fertile en hostilités musicales, il y a lieu de signaler ici un autre ouvrage du même auteur : *Mondonville et la guerre des coins*, Paris, Fischbacher, 1908. Sur cet artiste, voir L. DE LA LAURENCIE, *L'école française du violon*, t. I, Paris, Delagrave, 1922, ouvrage où, naturellement, sont laissés de côté les opéras et les motets. La thèse que le regretté J. Peyrot se proposait de soutenir sur le musicien narbonnais, et pour laquelle il avait commencé à réunir sa bibliographie sur fiches, reste toujours à écrire...

La rivalité entre la musique italienne et la musique française a commencé au XVIIe siècle. On en trouve la première trace dans la *Response* de MAUGARS (1639). Au siècle suivant, RAGUENET lui fait écho dans son *Parallèle des Italiens et des Français*, Paris, 1702, qu'il corrobore dans sa *Défense du parallèle*, 1705, année où LECERF DE LA VIÉVILLE publie sa *Comparaison de la musique italienne et française*. Cf. P.-M. MASSON, Musique italienne et musique française, la première querelle, in *Rev. Mus. It.*, 1912, p. 519.



Pour se faire une idée du **théâtre italien** on peut examiner des ouvrages comme G. BUSTICO, *Il teatro musicale italiano*, Rome, 1924, et, DU MÊME AUTEUR, *Bibliografia delle storie e cronistorie dei teatri italiani*, Milan, 1929 ; G. SACERDOTE, *Teatro regio di Torino* (1669 à 1890, Turin, 1892).

La plus grande figure de l'Opéra italien à la fin du XVIIe siècle est, sans conteste, Alex. Scarlatti. Il a été très étudié à ce point de vue, mais on oublie volontiers que, comme son fils, il a été un claveciniste des plus appréciés.

Avant lui, on peut s'intéresser à Cavalli, Cesti, Legrenzi, Stradella, Provenzale et leurs émules. (Noter que beaucoup des artistes cités ici et plus loin sont des polygraphes ; ils n'ont pas écrit moins de messes, de motets et de musique instrumentale que d'opéras ; mais il se trouve que ce sont ces derniers qui ont établi leur réputation.) Après Scarlatti, il y aurait une curieuse étude géographique à faire sur la nuée de fabricants d'opéras italiens qui s'abat sur l'Allemagne et les pays du Nord, de l'Angleterre à la Russie — pendant qu'un Hasse, par exemple, Allemand complètement italianisé, fait une carrière internationale à travers toute l'Europe. C'est l'époque des Vinci (dont l'*Ifigenia*, 1725, et l'*Artarserse*, 1734, ont été considérés en leur temps comme les chefs-d'œuvre du théâtre), des Jomelli, des Orlandini, des Bononcini, des Porpora, des Traetta (v. A. DAMERINI, *Tomaso. Traetta*, La Bedoniana, Parme, 1927), des Feo, des Leo, des Lotti, et d'une foule d'autres, dont les œuvres renferment des parties remarquables, qu'il serait bon de faire revivre de nos jours. Pour avoir des renseignements sur les chanteurs de ces œuvres, on examinera le *Bel Canto* par A. MACHABEY, Paris, Larousse, 1948, ou des études comme *Farinelli, le chanteur des rois*, par R. BOUVIER, Paris, A. Michel, 1943.

L'**opéra bouffe** mérite une mention spéciale, à cause de l'influence qu'il a exercée, tant par *La Serva Padrona* de PERGOLÈSE et *Il matrimonio segreto* de CIMAROSA, que par les œuvres de Logrocino, Galuppi, Paesiello, etc.

Le coryphée de l'**école de clavecin italienne** est Dom. SCARLATTI (ajouter à sa bibliographie l'édition des *Opere complete*, Milan, Ricordi, 1945, et tenir compte des curieuses découvertes de Kirkpatrik). Autour de lui brillent Pasquini, Della Ciaja, Zipoli, Al. Scarlatti, Durante, MARCELLO (son originale satire *Il teatro alla moda* a été

traduite en 1890 par David, Paris, Fischbacher), Paganelli, Galuppi, Alberti, Martini, Matielli, Rutini ; de la plupart d'entre eux on connaît seulement les grandes lignes de leur vie.

Pendant un siècle, les **violonistes italiens** sont au premier plan dans toute l'Europe : Vitali, Bassani, Torelli, Corelli (ajouter aux bibliographies le *Corelli et son temps*, de M. Pincherle, Paris, Plon, 1954), Albinoni, Bonporti (cf. *Musiciens oubliés, musique retrouvée* de Ch. Bouvet, Paris, Bossuet, s. d.), Geminiani (v. A. Betti, *La vita e l'arte di Fr. Geminiani*, Lucca, G. Giusti, 1933), Somis, Locatelli, Dell' Abaco, le génial Vivaldi (dont on publie enfin les *Opere complete*, Milan, Ricordi, 1951 ; mais on oublie toujours qu'il a composé une cinquantaine d'opéras. Ajouter à ses bibliographies : F. Torrefranca, Problemi Vivaldiani in *Compte rendu du Congrès de Bâle*, 1949, p. 195, aux Usuels), Veracini, Tartini, Nardini, Pugnani, maître de Viotti, qui relie ces maîtres à l'école moderne. On pourra utilement consulter des ouvrages comme Regli, *Storia del Violino in Piemonte*, Turin, 1863 ; F. Consolo, La *Scuola italiane del violino*, Florence, 1895, et surtout Héron Allen, *De Fidiculis bibliographia*, 2 vol., Londres, 1890-1894. Pour des violonistes musicologues, il y a là un riche domaine à exploiter.



L'Allemagne, « tard venue dans le concert européen », se rattrape par le génie de ses maîtres, qui, de Schütz à Wagner, brillent comme des étoiles de première grandeur au firmament musical. Parmi les prédécesseurs de J. S. Bach, tant du Nord que du Sud, on peut remarquer qu'à part Froberger, Mathias Weckmann, le Viennois J. L. Fux, le gyrovague Pachelbel, et quelques autres, la plupart des musiciens de ce temps-là (disciples de Lully comme Fischer, Cousser, Erlebach, Keiser, ou luthistes, de Reussner à Weiss, ou symphonistes, tels Hammerschmidt, Schmelzer, Kelz, Strunck, Walther, etc.) attendent encore leur monographie. Sur l'Opéra allemand,

on pourra consulter L. SCHIDERMAIR, *Die deutsche Oper*, Lpg., Quelle und Meyer, 1930; W. KLEEFELD, Das Orchester der Hamburger Oper, *Samm. I. M. G.*, 1900.

Quelques-uns des points de la courbe suivie par le développement de la **musique de clavier** sont représentés par Kuhnau, Reincken, Boehme, Kerl, Gott. Muffat, V. Lübeck, N. Bruhns; plusieurs de ces maîtres ont été comptés de leur temps parmi les plus grands; aujourd'hui, on ne sait guère sur eux que le contenu d'un article de dictionnaire.

On peut en dire autant de l'**école de violon**, jalonnée par de curieuses individualités comme N. Strungk, J. P. von Westhoff, J. J. Walther, H. von Biber, suivis par Pisendel, Birkenstock, Treu, Neruda, etc.

Bach et D. Buxtehude, son précurseur, sont les sujets de plusieurs ouvrages de premier ordre, faciles à trouver. Quant au grand Cantor, les bibliographies donnent sur lui tous les renseignements désirables : il peut être envisagé comme organiste, claveciniste, compositeur de cantates, de passions, de chorals, de concertos, etc. On retiendra comme ouvrages de base sa *Vie*, par FORKEL (traduite en français par F. GRENIER, 1876), et celle de SPITTA. On observera que dans la grande édition de BREITKOPF, le *46e Jahrgang* contient la table thématique générale; celle des 120 premières cantates est dans le *27e Jahrgang*. (Il y a une autre table de W. SCHMIEDER, 1950.) Ajouter à la bibliographie l'étude suivante : J. CHAILLEY, J. S. Bach après deux cents ans, in *Revue internationale de musique*, automne 1950, Paris-Bruxelles.

Les **fils de J.-S. Bach**, infidèles à la tradition léguée par leur père, ont embrassé avec enthousiasme la nouveauté de leur temps, le **Style galant** — réaction de la monodie contre la polyphonie, tout à fait analogue à la transformation qui s'est opérée vers 1600 dans l'art musical (v. E. BUCKEN, Der Galante Stil, *Z. f. Mw.*, mai 1924). Ils ont été l'objet de travaux excellents que l'on consultera avec intérêt. Consulter : K. GEIRINGER, *Bach et sa famille*, Corréa, Paris, 1955, où

l'on trouvera la bibliographie nécessaire sur Jean-Sébastien et sur les siens.

Les trois principaux historiens de **Haendel** sont Chrysander, R. Rolland et le Dr Dent. Mais d'innombrables articles et travaux sont consacrés à l'auteur du *Messie* ; on fera toujours bien de recourir à son sujet au fonds V. SCHOELCHER, à la Réserve de la Bibliothèque du Cons. de Paris : *Catalogue de l'œuvre de Haendel, Vie de Haendel, Haendel et son temps*, etc.



C'est le moment où s'organise la **symphonie allemande**, avec le concours de l'école de Mannheim, composée de Richter, Filz, Toeschi, Cannabitch, etc., à la tête de laquelle brille le fameux Stamitz ; on trouvera des renseignements sur ces artistes dans *D. T. B.*, Jahr III, I (1902) ; Jahr VII, II (1906), et Jahr VIII, II (1907). Ils sont entourés ou suivis par une foule de compositeurs tels que les Graun, Graupner, Mattheson, Telemann, G. Muffat, Quantz, Hasse, Ant. Rosetti, Rust (v. *Douze sonates pour piano, accompagnées d'une notice* par V. D'INDY, Paris, Rouart-Lerolle, 1914), etc.

En même temps, l'**école symphonique autrichienne** se développe avec Monn, Mann (v. *D. T. O.*, XV et XIX), Wagenseil, DITTERS VON DITTERSDORF (ajouter à sa biographie ses Mémoires, traduits par MAGNETTE, in *Guide musical*, Bruxelles, 13 février-13 novembre 1910), etc.

A peu près en même temps que les premières symphonies de Gossec et d'Haydn, on voit apparaître le moderne **quatuor d'archets** ; il y a une série d'études à faire pour analyser comment l'ancien groupement type de la musique de chambre — trio pour deux dessus et basse, avec continuo — s'est transformé en un ensemble à quatre parties, avec éviction du clavier.

***

Les lacunes que l'on constate dans certains ouvrages écrits à l'étranger sur la musique française doivent nous rendre fort circonspects quand il s'agit d'exposer un sujet non compris dans les limites de nos frontières ; en général, il est difficile de trouver ici une documentation assez complète pour le traiter *in extenso* ; il faut aller sur place fouiller les archives et les bibliothèques. C'est le cas pour l'Angleterre, l'Espagne, les pays nordiques ; les ressources que nous offrent à leur égard nos grandes bibliothèques sont beaucoup moins riches que celles dont elles disposent pour l'Italie et l'Allemagne.

En ce qui concerne l'**Angleterre**, le dictionnaire de Grove permet de pallier un peu cette déficience. On consultera avec profit la *Petite histoire de la musique anglaise* par R. DE CANDÉ, Paris, Larousse, 1952, et on ajoutera à la bibliographie française La vie musicale en Angleterre (d'après le journal de Pepys) de R. ROLLAND, in *Riemann Festschrift*, 1909, B. N., Expositions, 4, aux Usuels. On remarquera dans cette étude le rôle joué par ces « paramusiciens », Pepys, Banister, Britton, etc., dont l'Angleterre semble avoir eu le monopole. On pourra aussi jeter un coup d'œil sur les volumes de *Musica Britannica*, aux Usuels (Mon. 493), sans oublier la place que Haendel a tenue dans l'histoire de la musique anglaise : cf. *Coupures de presse... du XVIII*e *et XIX*e *siècles concernant... la vie musicale en Angleterre*, V. SCHOELCHER (Bibl. du Cons. de Paris).

Eugène BORREL.

CHAPITRE XVI

DE LA DISPARITION DE LA BASSE CONTINUE A LA MORT DE BEETHOVEN

C'est au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle que la basse continue a disparu, à un moment qu'il est difficile de préciser. Notons simplement pour la France que Grimm, à l'occasion de l'exécution de *Zoroastre*, pour l'inauguration de la nouvelle salle de l'Opéra (février 1770), se plaint, avec sa hargne ordinaire, de ce que l'on a supprimé le clavecin. Cet instrument ne disparaît officiellement qu'en 1777, l'année d'*Armide* ; mais déjà l'orgue d'accompagnement avait cessé son service au Concert spirituel dès 1774 ; on peut donc admettre pour date symbolique de la suppression de la basse continue celle de la naissance de Beethoven.

A cette époque les courants de musique vivante se trouvent surtout à Paris et à Vienne.

En Autriche, c'est une école symphonique dominée par Haydn et Mozart ; elle prépare la voie à Beethoven, qui s'y adjoindra en 1792. A l'Académie royale de musique, c'est Gluck, continuant Rameau, et, sur un plan bien inférieur à première vue, tout l'opéra-comique français, genre qui a paru longtemps méprisable, mais qu'on ne peut plus désormais traiter avec dédain, car on sait maintenant qu'il a été une des sources d'inspiration de Beethoven, et que son influence s'est

étendue très loin, bien au delà du cercle restreint des auditeurs des foires populaires.

Le véritable **opéra-comique** français, où la musique prend le pas sur le texte littéraire, a commencé avec *Les troqueurs* de DAUVERGNE (1752). Pour l'étude de son développement, on consultera *Les spectacles de Paris* (qui renseignent aussi sur le Concert spirituel, l'Opéra, le Théâtre français, la Comédie italienne, etc., avec de précieux états nominatifs qui permettent de suivre la carrière d'un artiste) à la B. N. (1752-1815), Yf 1792-1840. La première année, sous le titre *Calendrier historique des théâtres* (1751), se trouve à l'Arsenal (GD 2773) et à l'Opéra, Rés. 780 (I). La deuxième année (Yf 1792) porte le titre *Almanach historique des spectacles*, et la troisième année (Yf 1793) : *Nouveau calendrier historique et dramatique des spectacles de Paris*. La collection s'arrête en 1794 (Yf 1837) ; le numéro suivant, qui remplit le vide depuis 1794, est Yf 1838 (An VIII) ; puis il y a l'an IX (Yf 1839), enfin Yf 1840 en 1815. De 1802 à 1813, on pourra consulter *L'opinion du parterre* par LE MAZURIER (Yf 2015-2023). On y adjoindra l'*Almanach des spectacles (1809, puis 1822 à 1837)*, Yf 1903 à 1914; l'*Annuaire dramatique (1804-1822)*, Yf 1841-1857, l'*Almanach des spectacles par K et Z (1818-1825)*, Yf 1915-1922, où on trouve des informations sur la province et l'étranger.

On confrontera les renseignements recueillis avec ceux que fourniront des ouvrages comme J.-A. JULLIEN et DESBOULMIERS, *Histoire de l'opéra-comique*, Paris, Lacombe, 1769, 2 vol. ; *Les mémoires et correspondance* de FAVART, Paris, 1808 (Z 15 476-8), la *Correspondance littéraire* de GRIMM (Table, n° 78 du Casier BF), les *Mémoires* de BACHAUMONT (Table publiée en 1866 : Z 16 868), le *Catalogue de la collection Soleinne*, t. III (Salle des catalogues, Litt. n° 1143), les ouvrages suivants d'A. POUGIN, *Dezèdes* (1862), *Floquet* (1863 ; cf. la thèse de Mlle BRIQUET, 1952, Bibl. Nat. et Bibl. universitaire), *Devienne* (1864), *Figures de l'opéra-comique*, Paris, Tresse, 1875 ; A. HEULHARD, *Jean Monnet*, Paris, Lemerre, 1884 ; SOUBIÈS et MALHERBE, *Précis de l'histoire de l'opéra-comique*, Paris, Fischbacher,

1894 ; POUGIN, *Monsigny et son temps*, Paris, Fischbacher, 1908 ; DU MÊME AUTEUR, *Madame Favart*, Paris, Fischbacher, 1912, et : *Un directeur d'opéra au XVIIIe siècle : de Vismes*, Paris, Fischbacher, 1914 ; G. CUCUEL, Sources et documents pour l'histoire de l'opéra-comique, in *Année musicale*, 1913 ; DU MÊME AUTEUR, *Les créateurs de l'opéra-comique*, Paris, Alcan, 1914 ; G.-Ed. BONNET, *Philidor et l'évolution de la musique française au XVIIIe siècle*, Paris, Delagrave, 1921 ; E. GENEST, *L'opéra-comique connu et inconnu*, Paris, Fischbacher, 1925 ; H. DE CURZON, *Elleviou*, Alcan, 1930.

Il est intéressant, mais difficile, de suivre le rayonnement de l'opéra-comique en province et à l'étranger ; on trouvera des indications, pour la France, dans des ouvrages comme : LEFEBVRE, *Histoire du théâtre de Lille*, 5 vol., Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1901 ; G. LECOCQ, *Histoire du théâtre de Saint-Quentin*, Paris, Simon, 1878 ; J.-E. BOUTEILLER, *Histoire du théâtre de Rouen*, 4 vol., Rouen, Giroux & Renaux, 1860-1880 ; les travaux de L. VALLAS, pour la ville de Lyon ; Fr. MUGNIER, *Le théâtre en Savoie*, Chambéry, Ménard, 1887. Voir aussi les ouvrages de M. FUCHS, *La vie théâtrale en province au XVIIIe siècle*, Paris, Droz, 1933, et : *Lexique des troupes de comédiens au XVIIIe siècle*, *ibid.*, 1944.

Pour l'étranger : Fr. FABER, *Histoire du théâtre français en Belgique*, 5 vol., Bruxelles, Olivier, 1878 ; J. MARTINY, *Histoire du théâtre de Liège*, Liège, Vaillant-Carmann, 1887 ; R. HAAS, *Gluck und Durazzo in Burgtheater*, Vienne, 1925 ; les magistrales *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*, 3 vol., Éd. du Mont-Blanc, Genève, 1951, par Al. MOOSER, auxquelles il faut joindre, DU MÊME AUTEUR : *L'opéra-comique français en Russie au XVIIIe siècle*, Genève, Kistner, 1954, et *Opéras, Intermezzos, Ballets, Cantates, Oratorios joués en Russie durant le XVIIIe siècle*, Genève, Impr. Kundig, 1945.

Naturellement, la **Comédie Italienne**, les théâtres de la **Foire** ou des **Boulevards**, bien qu'ils ne mélangent presque jamais leur personnel, auteurs ou interprètes, ont des activités très voisines de celle de l'opéra-comique. Et il y a lieu de ne pas négliger les **théâtres de la**

Cour, tour à tour à Saint-Germain, Fontainebleau, Trianon, Bellevue, sans compter Berny et Choisy, dont le goût parfois s'oppose curieusement à celui de Paris, telle pièce réussissant à Versailles et tombant à l'opéra, ou inversement. On pourra examiner : CONTANT D'ORVILLE, *Histoire de l'opéra bouffon*, Amsterdam, 1768 (à consulter avec précaution) ; J.-A. JULLIEN et DESBOULMIERS, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien*, 7 vol., Paris, 1769 ; DE LA PORTE et CLÉMENT, *Anecdotes dramatiques*, 2 vol., Paris, 1775 ; D'ORIGNY, *Annales du théâtre italien*, 3 vol., Paris, 1788 ; E. CAMPARDON, *Les comédiens du roi de la troupe italienne*, 2 vol., Paris, Berger-Levrault, 1880 ; N.-M. BERNARDIN, *La comédie italienne*, Paris, Éd. de la Revue Bleue, 1902 ; les ouvrages de L.-H. LECOMTE : *La Montansier*, Paris, Juven, 1905 ; *Le théâtre national (1793-1794)* ; *Les variétés amusantes (1778-1815)* ; *Le théâtre de la Cité (1792-)1807*, parus tous trois de 1907 à 1910 chez Daragon ; Th.-S. GUEULLETTE, *Notes et souvenirs sur le théâtre italien au XVIII*e *siècle*, Paris, Droz, 1938. Le théâtre de la **Foire** a été étudié par DRACK, Paris, Firmin-Didot, 1889, et par M. ALBERT (de 1660 à 1789), Paris, Hachette, 1900. Voir aussi, au point de vue littéraire, les études faites sur Lesage, Vadé, Panard, Piron, Sedaine, etc.

Pour les **spectacles de la Cour,** on consultera : *Recueil des comédies et ballets représentés sur le théâtre des petits appartements*, de 1747 à 1750 (Vmc 1029 et 8° Yf 466). Puis la série de volumes qui, sous des titres divers : *Journal des spectacles représentés devant Leurs Majesté Recueil des fêtes et spectacles donnés à Versailles, Choisy et Fontainebleau*, etc., donnent le texte et quelquefois la musique des pièces entre 1765 et 1786, sous les cotes Yf 7872 à Yf 7987. (On pourra essayer de compléter cette série par des recherches à la Bibl. de l'Arsenal.)

Beaucoup de renseignements contenus dans la collection précédente ont été utilisés dans les ouvrages suivants : Ad. JULLIEN, *Histoire du théâtre de Mme de Pompadour*, Paris, Baur, 1874 ; DU MÊME AUTEUR, *Les comédiens à la Cour de Louis XVI, le théâtre de la reine à Trianon*, Paris, Baur, 1874, et : *Les comédiens à la Cour, Les*

théâtres de société royale..., Paris, Firmin-Didot, 1885 ; N.-M. BERNARDIN, *Les spectacles forains et la Cour*, Dentu, 1875 ; G. DESJARDIN, *Petit Trianon*, Versailles, L. Bernard, 1885 ; A. TERRADE, *Petit Trianon*, Paris, L. Cerf, 1892. En ce qui concerne le théâtre français, voir J. BONNASSIÈS, *La musique à la Comédie française*, Paris, Baur, 1874.



Si l'on veut se rendre un compte exact du trouble provoqué dans le monde musical français par l'apparition de **Gluck**, il faut compulser le *Mercure de France*, les *Mémoires pour servir à la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck* de l'abbé G.-M. LE BLOND, la *Correspondance littéraire* de GRIMM, les *Mémoires secrets* de BACHAUMONT et autres ouvrages semblables. On ne négligera pas l'étude de R. HAAS, *Gluck und Durazzo in Burgtheater*, Vienne, 1925, qui atteste l'influence de l'opéra-comique français sur l'auteur d'*Orphée*.

Après Gluck l'opéra français est en décadence ; battu en brèche par l'opéra-comique, il se tend à se confondre avec l'opéra italien : ce ne sont pas quelques auteurs comme Edelmann, Gossec ou Méhul (cf. Bibl. du Cons., *Centenaire de la mort de Méhul*, s. l. n. d., 4° B 1113, 4 et 5) qui pourront freiner le mouvement. N'a-t-on pas, pour faire échec à l'auteur d'*Orphée*, fait appel à Piccini, qui sera suivi de Sacchini, Paesiello, Salieri, préparant Spontini (ajouter à la bibliographie le *Spontini* d'Al. GHISLANZONI, Rome, éd. de l'Ateneo, 1951), et Rossini ?

Par ailleurs, les tendances de l'opéra-comique, représenté par Philidor, Monsigny, Grétry, Dalayrac, ont favorisé l'implantation en France de l'opéra italien. Le séjour à Paris des artistes italiens peut être l'objet d'études intéressantes, comme celle de L. DE LA LAURENCIE in *Rev. de Mus.*, novembre 1931 : Un musicien italien en France à la fin du XVIIIe siècle : Bruni.

***

Bien que le XVIIIe siècle ait été très étudié, il reste encore beaucoup à faire pour le connaître complètement. Par exemple, on est très mal renseigné sur les programmes du Concert spirituel ; pour essayer de les reconstituer, on peut ajouter aux mentions fournies par le *Mercure de France*, des dates, des titres à rechercher dans la *Gazette de France*, les *Annonces, affiches et avis divers* (dites *Affiches de province*) (1762-1784), 4° Lc 66, 1 vol. par an, les mémorialistes, etc.

Les ouvrages de C. Pierre contiennent tous les renseignements désirables sur la musique de la **Révolution** et l'histoire du **Conservatoire** de Paris ; on leur adjoindra *Paris qui disparaît, Les menus plaisirs du roi, L'École royale et le Conservatoire de Musique*, par J.-G. PROD'HOMME et E. DE CRAUZAT, Paris, Delagrave, 1929.

A la même époque, un nouveau genre d'œuvrettes, qui a réussi à s'implanter dans la musique sérieuse, a connu une vogue incroyable, c'est celui de la **Romance**, étudié par H. GOUGELOT, *La romance française sous la Révolution et l'Empire*, 4 vol., Melun, Legrand, puis d'Argences, 1938-1940. Et on y joindra la vie de l'inimitable chanteur *Garat* par P. LAFOND, Paris, Lévy, 1900.

L'école française de violon du commencement du XIXe siècle n'a pas été étudiée en détail : elle compte Kreutzer, dédicataire de la fameuse sonate, Baillot et Habeneck qui se feront les champions de l'auteur de la *Messe en* ré. Par contre, on est mieux renseigné sur l'école du piano ; elle a pris la suite de cette brillante **école parisienne de piano-forte**, qui, au dernier tiers du XVIIIe siècle, composée surtout d'artistes venus de l'Est, comme Eckart, Edelmann, Hullmandel, Schobert, a tant influencé Mozart (G. DE SAINT-FOIX a consacré à ces musiciens une série d'articles dans la *R. M.*).

Les **pianistes** qui leur ont succédé sont maintenant connus par le livre de G. FAVRE, *La musique française de piano avant 1830*, Didier, 1953, ainsi que par son *Boïeldieu*, Paris, Droz, 1944, 2 vol., qui met en valeur l'œuvre pianistique, trop oubliée, du dramaturge.

Il y a d'intéressantes études à faire sur le **Mécénat** aux XVIIe et XVIIIe siècles. Le grand mécène par excellence a été Louis XIV qui a patronné Lully : à son exemple, maint seigneur protégea un compositeur ou un exécutant qui, en langage du temps, lui « appartenait ». Il en résulte qu'à cette époque où les concerts publics étaient inexistants ou rarissimes, la vie musicale se déroulait dans les **Salons**, aussi bien chez celui du fameux abbé Mathieu, curé de Saint-André-des-Arcs, italianisant fanatique, que chez de riches amateurs, comme ceux que G. CUCUEL a mis en lumière : Le baron de Bagge, in *Année musicale*, 1911, et *La Pouplinière*, Paris, Fischbacher, 1913 ; publications qui peuvent servir de modèles à des travaux analogues sur Crozat, Mme de Prie, Clérambault, le prince d'Ardore, etc.

Ce genre de recherches incite naturellement à parler de la **critique musicale** : presque toujours insignifiante, elle ne commence à s'organiser dans la presse que dans la seconde moitié du XVIIIe siècle ; auparavant, il faut la rechercher dans les mémoires ou dans les ouvrages traitant de la musique, comme ceux de Lecerf de La Viéville, de Raguenet et autres du même genre. On fera bien de lire la curieuse étude de G. CUCUEL, La critique musicale dans les revues du XVIIe siècle, in *Année musicale*, 1912, et de jeter un coup d'œil sur H. GOLDSCHMIDT, *Die Musikaesthetik des 18en Jahrhunderts*, Zurich und Lpz., Rascher, 1915. Mais, dans tout le personnel qui s'est mêlé de donner son avis sur les œuvres contemporaines, on ne rencontre que fort peu de « têtes bien faites », comme celle de l'abbé Arnaud, par exemple ; en général, depuis les Encyclopédistes et les Piccinistes jusqu'aux scribes, pourtant fameux de leur temps, tels que Framery, Ginguené, Suard, on n'a affaire qu'à des amateurs médiocres ou ignorants, souvent mus par des passions d'une inexplicable violence : ce n'est plus la rivalité entre la musique italienne et la française, mais tout simplement la lutte entre l'art véritable et sa négation.

Il y a lieu de signaler que, chez certains biographes, il existe un véritable parti-pris de ne pas parler du rôle musical qu'ont joué leurs héros ; cette disgrâce est échue par exemple au fameux Crozat, et

au malheureux Laborde : l'ouvrage intitulé *Un favori des dieux : Jean-Benjamin de Laborde*, par DEVISME, Paris, Figuières, 1935, effleure à peine ce sujet, qui est pourtant loin d'être négligeable dans la vie de ce mélomane ; les cas semblables peuvent fournir le point de départ d'études fort intéressantes.

A la fin du règne de Louis XV, la **Ménestrandie**, qui avait donné lieu à des débats retentissants (dont on perçoit l'écho dans l'œuvre de Couperin), est ébranlée définitivement par la suppression de la charge de Roi des Violons, dont le fameux Guignon se démit volontairement. Cette curieuse institution a donné lieu à divers travaux : BESCHE, *Abrégé historique de la Ménestrandie* ; BERNHARD, une série d'articles in *Bibl. de l'École des Chartes* (8° Lc^{18} 78), t. III-IV-V ; A. VIDAL, *La chapelle Saint-Julien*, Paris, Quantin, 1878 ; E. D'AURIAC, *La corporation des ménétriers*, Paris, Dentu, 1880 ; H. M. SCHLETTERER, Spielmannszunft, in *Studien für Geschichte der Französischen Musik*, Berlin, Damköhler, 1884 ; P. AUBRY, Les jongleurs dans l'histoire, in *Mélanges de musicologie sacrée*, Paris, Schola Cantorum, 1900. *Le mariage de la musique avec la dance* par DUMANOIR, Paris, 1664 (réédité par J. GALLAY, 1870), se rattache à cette série, à laquelle appartiennent les fameux violonistes du XVIIe siècle : Pinel, Bruslard et autres. THOINAN a publié *Constantin, roi des violons*, Paris, Baur, 1878, et *Recherches sur les Mazuel*, Paris, Claudin, 1878. Voir aussi ÉCORCHEVILLE, *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle*, Paris, Fortin, 1906 (aux Usuels).



Pendant longtemps, les biographes de **Haydn** se sont contentés de prendre leurs informations dans les trois brochures suivantes : celle de DIES, celle de GRIESINGER (qui a inspiré la *Notice* de FRAMERY) et celle de CARPANI (traduite par STENDHAL dans *Vies de Haydn, Mozart et Métastase*). Actuellement, en langue française, on ne dispose guère que de l'excellent *Haydn* de M. BRENET, Paris, Alcan, 1908, et du *Haydn* de H. E. JACOB, traduit par Mme BUCHET, Paris, Corréa, 1950,

ouvrage malheureusement amputé de la bibliographie contenue dans l'original. Et il ne faut pas oublier que Haydn, comme Vivaldi, est l'auteur de nombreuses pièces de théâtre, sur lesquelles plane la consigne du silence.

Le *J. Haydn* de L. NOWACK contient une table synchronique très commode des événements de la vie du maître et des faits musicaux ou historiques contemporains. Il existe en outre des études sur Haydn, envisagé comme symphoniste, auteur de quatuors, de musique religieuse, etc. Enfin il faut signaler la bibliographie publiée à l'occasion du bicentenaire de Haydn par la Stadbibliothek de Budapest (Bibl. du Cons., 4° B 1159). H. JANCIK a consacré à son frère un volume : *Michel Haydn*, Zurich, Amalthea Verlag, 1952, avec une table synchronique depuis 1732 (aux Usuels).

Sur **Mozart**, les livres abondent ; on n'a, semble-t-il, que l'embarras du choix. Mais ici, une remarque — valable pour d'autres auteurs — s'impose : un grand nombre de ces ouvrages sont écrits par des dilettantes, dont les jugements n'ont ni fondement ni validité. Il faut se méfier aussi des vies romancées dans lesquelles on ne sait jamais bien où finit la réalité, où commence la fiction. Il n'y qu'à s'en tenir aux travaux émanant d'historiens qualifiés, de musicologues ou de musiciens sérieux, au premier rang desquels il faut placer, en langue allemande, Otto Jahn, et, en langue française, G. de Saint-Foix, dont les écrits font autorité. Ajouter aux bibliographies H. DE CURZON, *Essai de bibliographie mozartienne*, Paris, Fischbacher, 1906, et : PAUMGARTNER, *Mozart*, traduit par PASCALI, Paris, Gallimard, 1951 (traduction souvent sujette à caution).

On peut considérer **Beethoven** comme compositeur de symphonies, de quatuors, de sonates, de la *Messe en ré*. Est-ce un pur classique ? N'est-il pas déjà romantique ? A chacun de ces aspects correspond toute une bibliothèque. Le chercheur constituera son dossier en glanant dans les bibliographies, qu'on complètera par les titres suivants : la biographie de SCHINDLER a été traduite par SOWINSKI, Paris, 1865 ; les *Notices* de RIES et WEGELER l'ont été par LEGENTIL,

Paris, 1852 ; J.-G. PROD'HOMME, *Beethoven raconté par ceux qui l'ont vu*, Paris, Stock, 1927 ; J. CHANTAVOINE, *Les symphonies de Beethoven*, Paris, Mellottée, 1932 ; A. SCHERING, *Beethoven in neuer Deutung*, Lpz., Kalmt, 1934 ; H. BERLIOZ, *Beethoven*, réédité par J.-G. PROD'HOMME, Paris, Corréa, 1941 ; A. BRUERS, *Beethoven, Catalogo storico-critico di tutte le opere*, Rome, Bardi, 1944 ; J.-G. PROD'HOMME, *L'immortelle bien-aimée de Beethoven*, Paris, Glomeau, 1946 (où l'auteur montre que l'énigme est insoluble) ; J. CHANTAVOINE, *Les symphonies de Beethoven*, Paris, Mellottée, 1932. (Sur les symphonies, les sonates, etc., on fera bien de consulter le *Cours de composition* de V. D'INDY et son *Beethoven*, ainsi que le *Traité de composition* d'A. BERTELIN.) — Noter que le *Beethoven* de P. BEKKER, Berlin, 1921, contient une table synchronique, et que les *Jahrbücher de Beethoven* (Pér. 46 et 47) sont utiles à consulter.

Autour de Beethoven, laissant de côté l'immense cohorte des virtuoses et des pédagogues, Dussek, Moschelès, Steibelt, Kuhlau, etc., il faut mettre à part des personnalités comme Clementi, dont le maître de Bonn appréciait particulièrement les œuvres, Pleyel, très estimé par Haydn, et F. Ries, ami, biographe et unique élève de l'auteur de la *Messe en ré*.

Après la mort de Boccherini (1805), l'**Italie**, qui pourtant s'enorgueillit du nom de Sammartini, et de l'école symphonique dont la collection Blancheton, étudiée par L. DE LA LAURENCIE dans les *Publications de la Société française de Musicologie*, 1930-1931, 2 vol., porte témoignage, renonce à cultiver les grandes formes instrumentales, et se contente de pratiquer un genre d'opéra, trop souvent de bas étage.



En ce qui concerne les autres **écoles étrangères**, on ne peut guère qu'amorcer une étude de quelque importance. Pour prendre un exemple concret, si on veut s'occuper d'un auteur tchécoslovaque, on adoptera comme guide l'*Histoire de la musique de la République*

tchécoslovaque de Vl. HELFERT et E. STEINHARD, Orbis, Prague, 1936 ; on essayera de la compléter par des recherches dans des ouvrages difficilement accessibles tels que le vieux *Tonkünstler-Lexicon für Boehmen* de DLABACZ ; mais on sera bientôt arrêté dans ses investigations ; la seule ressource est de correspondre avec les musicologues du pays ou, mieux encore, d'aller se renseigner sur place.

Le cas est le même pour la Pologne (v. les travaux d'OPIENSKI et son article sur La symphonie polonaise au XVIII[e] siècle, in *Rev. de Mus.*, nov. 1934), la Hongrie (consulter les écrits d'E. HARASZTI, notamment *La musique hongroise*, Paris, Laurens, 1933), les pays nordiques et, plus près de nous, pour la Suisse, la Hollande, la Belgique (pour cette dernière, jeter un coup d'œil sur *La musique en Belgique*, par E. CLOSSON et Ch. VAN DEN BORREN, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1950).

L'Espagne, qui s'était laissée distancer dans le domaine des études musicologiques, rattrape son retard. A ceux que le théâtre intéresse on peut indiquer *Historia de la música teatral en España* par J. SUBIRA, Barcelone, Editorial Labor, 1945, et *Origenes y establecimento de la opera en Espana hasta 1800*, d'E. COTALERO, Madrid, 1917. Comme ouvrage d'ensemble : *Contribucion al estudio de la música española y portuguesa* par S. KASTNER, Lisbonne, Editorial Atica, 1941 ; et, pour le Portugal : *A musica portuguesa* de F. LOPEZ GRAÇA, Porto, *1944*.

Eugène BORREL.

Chapitre XVII

LE ROMANTISME DE LA MORT DE BEETHOVEN A LISZT

Le classicisme fut le triomphe de la volonté, de l'esprit sur le cœur, de l'héroïsme cornélien. Après la domination d'une forme cohérente et serrée, le **romantisme**, réaction violente, fut la victoire du subconscient, de l'irréel, de la pénombre, du vague des passions, du mal du siècle. Au lieu de coupe rigide au dessin précis, à la place du développement, c'est la variation psychologique d'un thème générateur, souvent d'une cellule génératrice, fort différente de la variation thématique. Elle se déploie dans un moule ondulant, aux contours estompés. L'agencement et la désagrégation des motifs, leur vie et leur mort y sont subordonnés à un programme (idée, personnalité, action, processus, paysage, etc.).

Réduisons ce contraste à un antipode primaire : lutte pour nouvelles idées et nouvelles formes. Luttes perpétuelles des forces intrinsèques de l'évolution sonore, se débattant entre la ligne et la couleur, à savoir : mélodie et harmonie, horizontalisme et verticalisme. Le romantique est l'éternel révolutionnaire aux barricades. C'est dans la clarté et dans la pureté que le classique cherche l'équilibre de l'idée et de la forme, suivant les canons des traités. Ces deux courants opposés s'enchaînent. Cependant, la dernière période d'une ère

classique et la première d'une phase romantique coïncident et se croisent.

Ce jeu de bascule ne s'arrête jamais. Après le postromantisme, on assistera au duel impressionniste et linéaire d'où sortira l'art abstrait. La technique sérielle est aussi un nouvel aspect de la progression mélodique. L'égalisation des douze sons supprime la métamorphose des dissonances en consonances dans la suite des harmoniques, donc l'ouïe intérieure. Désormais, aucun obstacle physiologique ne peut plus freiner le tracé horizontal... curviligne, qui amène l'intégration des dissonances.

La perspective de notre temps nous porte à identifier l'*Ars Nova*, puis Obrecht, Josquin, les frottolistes et les luthistes avec le romantisme. Dufay, Ockeghem, ensuite Palestrina, le *stile osservato*, Lassus avec le classicisme. Willaert est le grand novateur romantique. Le chromatisme serait un éclat romantique ; les trois écoles vénitiennes, la cantate, la sonate, le concerto, formes et genres de la musique instrumentale et vocale, sont conçus dans la même atmosphère. (Le philosophe et historien italien Benedetto da Croce emploie le terme « barocco » dans le sens romantique.) Monteverde est le sommet du baroque italien. L'antithèse Rome et Florence-Venise est une guerre entre ces deux conceptions. Lulli, Bach, Couperin, Händel, Rameau, A. Scarlatti passent pour des classiques ; les fils du vieux cantor, D. Scarlatti, pour romantiques, tels Stamitz et son école, nourris du style « al fresco » des Napolitains, du crescendo de Jomelli *(Mannheimer Manier)*. Gluck, l'inspiré de Lulli, de Jomelli et de G. B. Sammartini, Mozart le « Méditerranéen », Haydn, Beethoven représenteraient le classicisme, quoique Mozart aux yeux de Weber eût été un romantique.

Cette discrimination, ce recours abusif à un terme moderne aux tournants de l'histoire musicale, semblent plus d'une fois arbitraires et inexacts. Du reste, tout compositeur passe par une période romantique. En proie à un conflit intérieur, à une crise, il croit que les entraves de la forme l'étranglent. Le chemin des maîtres des époques successives suit le sens inverse. Le départ de Beethoven est l'abou-

tissement du prébeethovenisme. Les quatuors et sonates, portant les numéros au-dessus de 100, en dépit du travail combinatoire, trahissent une tension romantique et accusent parfois un caractère d'improvisation, cachet du romantisme. Les convulsions de la *Symphonie fantastique* et du *Requiem* du Jeune-France BERLIOZ, partant du dernier Beethoven, s'apaisent dans les *Troyens* classiques qui se rattachent à Gluck.

Le romantisme épuisé se fait classique. (Le mouvement des parnassiens est un retour au classicisme.) Après l'ivresse du coloris, le culte de la ligne ; mais celui-ci s'est déjà enrichi de nouvelles découvertes sur le secret de la couleur, comme la prochaine réaction romantique exploitera la récente conquête du mécanisme du dessin. Puis la ligne, cette base fondamentale du style classique, se décompose. Le mouvement giratoire recommence... Le haut classicisme et le **préromantisme** évoluent donc parallèlement. Quelques exemples chronologiques éclairciront la coexistence des deux courants et l'enchevêtrement de leurs fils.

Sous le choc de ROUSSEAU (1712-1778), de sa sensibilité encline à la poésie et à la musique populaires, se réveille la curiosité de l'Europe pour les ballades et les romances primitives. Les publications des Anglais Percy et Gray mettent en vogue la poésie nordique et inspirent l'ossianisme, mystification de Mac Pherson. Guidé par Jean-Jacques, HERDER (1744-1783) traduit des chansons scandinaves et recueille des chansons populaires allemandes (*Volkslieder*, 1778). Le *Mémoire sur la musique des Chinois* du Jésuite AMIOT, avec les notes et observations de l'abbé ROUSSIER, attira l'attention sur l'art de l'Extrême-Orient.

Beethoven naquit en 1770. Lesueur, qui fraye le chemin du romantisme, ascendant direct de Berlioz et de Liszt, est né en 1760, dix ans avant Beethoven auquel il survivra dix ans (1837). Ce fut un rejeton préromantique que ce curieux abbé J. K. VOGLER (1749-1814), élève des PP. Martini et Valotti, et maître de Weber et de Meyerbeer. Vogler était un omniscient encyclopédiste musical : compositeur, chef

d'orchestre, virtuose instrumental, folkloriste, facteur d'orgue, spécialiste de l'acoustique. Hostile aux règles inviolables de l'harmonie, peu favorable au labyrinthe du contrepoint, il improvise, au cours de ses tournées de concert, sur son orchestrion, des tableaux de bataille et des orages en mer. Il parcourt non seulement l'Europe mais aussi l'Asie mineure (1783-1786). Le souvenir de ses voyages nous a été conservé par son recueil *Polymelos* (*Denkmäler Deutscher Tonkunst.* Bayern. 2. Folge Vol. XV et XVI) renfermant des mélodies de différentes nations pour piano et instruments à cordes. C'est lui qui suggéra à WEBER d'être sensible à la couleur locale, nationale ou exotique. Ce fut durant son séjour à Darmstadt que l'auteur de la musique de scène de *Turandot* (GOZZI-SCHILLER) a développé une mélodie chinoise, publiée par ROUSSEAU dans son *Dictionnaire* (vol. II, pl. N), et qu'il a composé *Abu Hassan* (1811). Le gobelin-orientalisme de *L'Enlèvement au sérail*, issu des turqueries de MOLIÈRE, se colore de traits folkloriques pour atteindre son apogée en ROSSINI (*L'Italiana in Algeri*, 1813). Weber se penche aussi sur des mélodies polonaises, bohémiennes, espagnoles, hongroises.

Quatre ans après Beethoven naîtra SPONTINI. Sa *Vestale* (1807) déclenche le théâtre lyrique romantique. Six ans après Beethoven est né le théoricien du romantisme allemand, E. A. Th. HOFFMANN, poète, musicographe et chef d'orchestre (1786-1822), et, seize ans après Beethoven, Karl Maria VON WEBER, le premier grand romantique allemand. Il mourra un an avant Beethoven dont l'œuvre n'est pour lui qu'un « chaos » (voir ses lettres au musicographe et éditeur suisse Nägeli). Weber annonce le romantisme mythologique de Wagner, tandis que l'empreinte de Hoffmann touchera très fortement Schumann et le romantisme bourgeois. SCHUBERT ne survivra qu'une année à Beethoven. Le premier maître de la ballade romantique allemande, ZUMSTEEG, qui mit en musique la *Léonore* de BÜRGER, était né dix ans avant Beethoven. Le plus actif romantique italien, de la première moitié du XIX[e] siècle, ROSSINI, n'est le cadet de Beethoven que de vingt et un ans. Il naquit dans l'année qui suivit la mort de Mozart, dont il se consi-

dérait comme le fils spirituel. Rossini abandonna le théâtre en 1829. Sur ses pistes surgissent les grands maîtres du *bel canto :* Bellini, Donizetti, Verdi. *La Muette de Portici*, d'AUBER, *Guillaume Tell*, la *Norma* seront suivis des opéras historiques à grand spectacle, genre typiquement romantique, de Scribe et de MEYERBEER. Ce dernier empoisonna le goût musical pendant plus d'un demi-siècle en France et en Allemagne. Berlioz, Wagner, Chopin, Liszt, Franck furent intoxiqués par son œuvre creuse et banale, soutenue par une mise en scène raffinée, visant à l'effet. Son époque commença en 1831 par la création de *Robert le Diable* dont le succès fut partagé par le décorateur Cicéri et la danseuse Marie Taglioni.

Tous ces musiciens sont des contemporains, leur art est traversé d'interactions. Ajoutons que le romantisme de la littérature, des arts plastiques, de la musique et de la danse, forment un complexe organique que l'on a tort de séparer. Les premières manifestations se présentent généralement dans la littérature, de là touchent à la peinture puis à la musique, finalement à la danse. Mais le préromantisme s'ouvre à la fois par la poésie et les chansons populaires. On a l'habitude de dater le romantisme de la *Bataille d'Hernani.* Dans l'histoire des mouvements spirituels, il est toujours fort risqué d'attacher à une date la naissance d'un courant ou d'une tendance. Précédé de la *Préface de Cromwell*, mais surtout d'une série de tableaux de DELACROIX : *Dante et Virgile*, *Massacre de Scio*, *La mort de Sardanapale*, *Hernani* fut suivi de *La Muette de Portici* (1828), de *Guillaume Tell* (1829), des *Orientales* de HUGO, des *Harmonies* de LAMARTINE et de bien d'autres en 1830, pour céder la place en juillet à la plus sanglante et la plus romantique des réalités : les *Trois glorieuses.* Le 5 décembre aura lieu la création de *La Symphonie Fantastique* de BERLIOZ, composée sous l'inspiration du *Mangeur d'opium* de QUINCEY traduit par MUSSET. Théophile Gautier a justement proclamé Berlioz-Delacroix-Hugo la trinité romantique. Berlioz, enfant du siècle, est influencé par le byronisme et par un Shakespeare romantisé.

Louis SPOHR est un romantique, parfait petit bourgeois (1784-

1859) : il trouve Händel encore plus insupportable que Bach. Dans son autobiographie, à propos de la *Symphonie avec chœurs*, il déclare que Beethoven manque de culture esthétique et du sens de la beauté. Néanmoins, il met en même temps en garde la jeune génération contre « la musique de l'avenir ». Le *Vaisseau fantôme* qu'il avait monté à Cassel, il ne le considère pas comme une œuvre d'avant-garde. Mais son *Faust* contient une « Walpurgisnacht » bien avant celle de Zelter ou de Mendelssohn. Son opéra *L'Alchymiste* (1830) lance déjà des accords de Tristan, presque textuellement, anticipant même ses tournures de séquences, bien que dépourvues de toute tendance psychique. Ainsi Spohr trouble l'immobilité croupie des perpétuelles septièmes diminuées, dégénérées en moyen d'expression d'une banalité désespérante.

L'esprit du **romantisme** français, nuancé d'un coloris national, formera CHOPIN (1810-1849) et LISZT (1811-1886) qui puisent leur thématique aux sources italiennes, françaises, polonaises et hongroises. Les mélodies nationales, les chansons populaires trouvent vite le chemin de la scène. Ce fut en 1778 que l'Opéra de Varsovie fut inauguré par *Nedza Uzczesliwiona (Chance dans le malheur)*, premier opéra polonais national. *Le prince Pikko* et *Jutka Perzsi* (Bude, 1793) puis *La fuite du roi Béla* (Kolozsvár, 1822) marquent la naissance de l'opéra hongrois (1822), *La vie pour le tzar* (1836), abondamment mêlé d'accents polonais, celle de l'école russe. Continuateur de Weber, WAGNER entreprend la synthèse de l'esthétique (idée fixe) et de l'orchestration de Berlioz, le résultat de la lutte contre la tonalité de Liszt et son récitatif orchestral. Liszt, le chef d'orchestre, est le créateur de l'articulation du phrasé orchestral.

La formation de LISZT est entièrement française. Arrivé à Paris à l'âge de douze ans, il subit la puissante influence du romantisme. Le culte de la chanson populaire et la romance lui révèlent un monde nouveau. L'orchestration de Berlioz lui suggère le « piano-orchestre », et sa musique à programme le poème symphonique. C'est à Paris que Liszt entend Paganini. L'esthétique de Lesueur le dirige vers la *Messe* de GRAN et le mouvement solesmien vers la *Missa Choralis*.

L'ordre omnitonique de Fétis l'amène, peu après la Révolution de Juillet, à libérer la mélodie de sa prison tonale. La littérature et la peinture françaises exercent sur sa musique aussi un certain ascendant (Victor Hugo, Lamartine, Autran, Delacroix, Horace Vernet, etc.). Lorsque le Pr Jankélévitch constate que toute la musique française se rattache à Liszt par un lien secret (le *Canzone* des *Années de Pèlerinage*, Venezia e Napoli est « le type presque parfait du prélude debussyste », voir *Debussy et le mystère*, Neuchâtel, 1949), cette thèse est valable réciproquement : l'art de Liszt a sa racine dans le sol français. Voir encore ID., *La rhapsodie*, Paris, 1955.

Au milieu de la tempête romantique, s'élève comme un anachronisme solitaire, CHERUBINI (1760-1842), dernier représentant du style sévère. Sa formation remonte, par l'entremise de son maître, Sarti, jusqu'à Padre Martini (1706-1784), la plus célèbre autorité de la pédagogie musicale au XVIIIe siècle ; vénéré de Mozart, il est le maître de Sarti et de Jean-Chrétien Bach. Les *Messes*, les *Requiem*, les *Ouvertures* de CHERUBINI incarnent avec une perfection justement admirée de Haydn et de Beethoven, l'esprit symphonique du XVIIIe siècle. Dans ses opéras et opéras-comiques il y a quelques infiltrations préromantiques mais son œuvre est une négation absolue du romantisme. Cherubini ne comprenait ni Berlioz, ni Liszt, ni même Chopin. Il surveillait Antoine Reicha qu'il tenait pour un destructeur.

Les romantiques ont créé un nouvel art : celui de l'**orchestration.** Dans les combinaisons de timbres de Berlioz, le plus grand orchestrateur de tous les temps, aidé de son ami, A. Sax, le génial facteur d'instruments, se cachent toutes les extases romantiques et même antiromantiques, mais aussi les secrets et les surprises de l'orchestre de nos jours.

La seconde moitié du siècle vit un épilogue : le **postromantisme** de César FRANCK (1822-1890), et celui de Johannes BRAHMS (1833-1897). En même temps SAINT-SAËNS (1836-1921) se penche sur le dessin des clavecinistes et symphonistes français, tandis que son « élève », Gabriel

FAURÉ (1845-1924), s'oriente déjà vers la lumière vibrante. Et pendant ce temps-là, l'Autrichien BRUCKNER (1824-1896) se cramponne à Wagner par ses symphonies aux dimensions anormales (Ilmari KROHN, *A. Bruckners Symphonien. Untersuchungüber Formenbau und Stimmungsgehalt*, vol. I-II, Helsinki und Wiesbaden, 1957). C'est encore un rebondissement de la lutte entre la ligne et la couleur. A la charnière du siècle, le balancement continuera, sous d'autres étiquettes dont nous parlerons dans le chapitre suivant. L'éclosion des **écoles nationales** (scandinaves, balkaniques, slaves), c'est-à-dire leur affranchissement du joug allemand, italien ou français, est aussi un phénomène romantique. Ces peuples ont créé leur langage propre qui évoluera désormais.

C'est en plein romantisme que les *Symphonies de Beethoven* commencèrent leur triomphe mondial (A. CARSE, *The orchestra from Beethoven to Berlioz. A history of the orchestra in the first half of the 19th century and of the development of orchestral baton conducting*, Cambridge, 1948), grâce à la Société des Concerts du Conservatoire, sous la direction de Habeneck (1828). Ces exécutions fort romantiques de la musique classique « par un orchestre que les opéras de M. Rossini avaient en quelque sorte régénéré » (Elwart : *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire*, Paris, 1864, p. 61) provoquèrent l'admiration de Mendelssohn et de Wagner à qui — selon ses dires — fut révélée à Paris la *Symphonie avec chœurs*.

Les romantiques prônaient l'**affinité des arts.** On croirait lire Baudelaire à ces lignes de E. A. Th. HOFFMANN qui écrit dans la *Kreisleriana* (I, 321) : « Ce n'est pas une vaine image ou allégorie, si un musicien prétend que les couleurs, les parfums, les rayons apparaissent comme des sons et s'il voit dans leur fusion un merveilleux concert. » Son écrit *Der Dichter und der Komponist* annonce l'œuvre d'art intégral de WAGNER. Victor Hugo était poète et dessinateur ; Ingres, peintre et musicien. Ils voulaient effacer les frontières entre les différents arts. De Stendhal et Balzac, de Nerval et Baudelaire à Proust et Valéry et à Julien Benda, maints écrivains parlent de la

musique. Il faut toujours discriminer parmi leurs thèses, intéressantes, mais fantaisistes et contraires à la vérité historique. Ils ne sont que des *distinguished foreigners* dans le domaine de la musique. Certes, Gœthe qui ne voyait pas plus loin que Reichardt et Zelter et n'appréciait ni Beethoven, ni Schubert, ni Berlioz, ne nous étonne guère lorsqu'il déclare à Eckermann que Mozart seul eût été capable de composer *Faust*, ou parmi les modernes... Meyerbeer. Que dire des absurdités ahurissantes que **George Sand** a écrites sur Chopin ? Elles prouvent que la sensibilité musicale manquait à ce grand écrivain ; la critique élogieuse qu'elle fit de Meyerbeer lui fut payée si l'on peut croire le *Journal* de DELACROIX. Sand ne savait rien des éléments de la composition, elle ne connaissait même pas l'œuvre du musicien avec qui elle vivait. Lisons :

« Un jour viendra où l'on orchestrera sa musique sans rien changer à sa partition de piano, et où tout le monde saura que ce génie aussi vaste, aussi complet, aussi savant que celui des plus grands maîtres qu'il s'était assimilés, a gardé une individualité encore plus exquise que celle de Bach, encore plus puissante que celle de Beethoven, encore plus dramatique que celle de Weber. Il est tous trois ensemble et il est encore lui-même, c'est-à-dire plus délicat dans le goût, plus austère dans le grand, plus déchirant dans la douleur. Mozart seul lui est supérieur, parce que Mozart a, en plus, le calme de la santé, par conséquent la plénitude de la vie. » *(Histoire de ma vie.)*

La lecture de cet amphigouri stupéfie : Dire de Bach qu'il est « exquis », c'est dire du peintre du *Jugement dernier* de la Chapelle Sixtine qu'il est délicieux ; Chopin plus « puissant » que Beethoven ? Plus « dramatique » que Weber ? Qu'il soit tous les trois ensemble et « le plus austère dans le grand », cela n'est plus une exagération, mais presque une caricature. De plus, la romancière affiche une grave ignorance de la vie de Mozart. Ce galimatias auquel il ne manquerait plus que Palestrina et Berlioz, ne trouve qu'une seule explication : la romancière a recueilli pêle-mêle des propos divers et les a couchés sur papier, sans même avoir connaissance des maîtres

et des œuvres qu'elle critiquait. Pour se justifier devant les chefs d'accusation dans le procès Chopin-Sand, elle a affublé le pauvre Chopin de toutes les épithètes possibles, oubliant son seul émule tragique : Schumann. Les propos ainsi rassemblés fournissent la clef des opinions musicales de la célèbre femme de lettres qui, à la vérité, n'entendait rien à la musique. Comme dit le Pr Moreau, George Sand changeait son champ d'intérêt selon la profession de ses amants : droit, sociologie, arts plastiques, littérature, musique. Toutefois on trouve chez les écrivains romantiques l'écho de l'opinion contemporaine ; Stendhal, Balzac, Hugo, fournissent une importante contribution au goût et à la psychologie du public de leur temps. Cette prise de position musicale des romantiques non musiciens orienta vers la musique philologues et littérateurs, les incita à regarder à travers le miroir déformant de la littérature les événements d'ordre musical. De même Delacroix, se croyant classique, attaque Hugo et Berlioz qui perdent de vue « les lois éternelles de goût et de la logique ». Schubert est « insupportable » et Beethoven « terriblement inégal ». Il n'y a que l'œuvre de Mozart qui pour lui est parfaite (*Journal de Delacroix* publié par André JOUBIN, Paris, 1932, vol. I-II-III. Cf. R. DUHAMEL, Delacroix et la musique, *Rivista Musicale*, 1939). Ce dilettantisme critique voit sa contrepartie dans les opinions subjectives de certains musiciens, créateurs ou exécutants, qui s'aventurent sans bagage ni passeport sur le terrain de l'histoire.

Les **écrits des compositeurs** exigent toujours une grande prudence. Ils communiquent leur manière de voir subjective, leurs avis et leurs idées personnels. Le plus souvent ils ne s'accordent pas avec l'objectivité de l'historien, indispensable à une conclusion. Plus grand est le compositeur, plus notoire est l'écrivain et plus sa lecture demande attention et réserve. Une forte individualité, un militant pionnier d'une école, d'un groupe est toujours un prévenu, un juge partial. Les captivants travaux littéraires de Berlioz dans leur style « feux et tonnerre » sont aussi peu sans prévention que la plume si vive de

Schumann qui, durant la seconde moitié de sa vie, attaque tous ceux qu'il avait admirés au début de sa carrière (Berlioz, Chopin, Liszt). Après avoir avoué à Rudorff (*Schweizerische Musik Zeitung*, 1er avril 1957) que la musique de Chopin est « très antipathique », Brahms mène personnellement, et par son porte-parole le critique Hanslick, une campagne d'une dure méchanceté contre Wagner, Liszt, Bruckner et particulièrement contre tout ce qui est catholique. Les dissertations doctorales de Wagner foisonnent d'inexactitudes et d'ignorances. On ne veut pas croire ses yeux en lisant sous la plume de Wagner que « *La Juive* de Halévy renferme les traces les plus frappantes et les plus glorieuses du génie de Beethoven ». Lorsque H. Wolf éclate dans le Salonblatt viennois : « Il y a plus de sensibilité et d'âme dans un simple coup de cymbale d'une œuvre de Liszt que dans trois symphonies de Brahms » : cette phrase révèle des luttes acharnées derrière la coulisse. Mais c'est leur correspondance qui constitue la pierre de touche essentielle de leur monde intérieur et de l'esprit du temps.

La **virtuosité** est un produit romantique (Paganini, Liszt). Ce dernier a créé non seulement le style romantique du piano mais aussi celui de l'orgue. Sébastien Erard, ancien facteur d'instruments de Marie-Antoinette, inventeur du mécanisme à double échappement, créa le piano romantique qui ouvrait des possibilités sans bornes aux pianistes pour enrichir leur langage. Le piano moderne est toujours un instrument romantique bien que notre musique soit nettement antiromantique. Il faudrait effectuer une refonte totale de son mécanisme, de sa facture, pour le déromantiser. Les pianistes pourraient alors se libérer de traditions romantiques tout à fait périmées. Romantique est aussi l'art de diriger. Lesueur, Spontini et Weber ont été les premiers chefs d'orchestre romantiques. Sous leur baguette les instruments prennent du relief, le phrasé devient plastique, les nuances ont une vie multicolore. Créateur de l'orchestre moderne, Berlioz est aussi l'inventeur de l'**art de diriger**. Sur ses traces ont marché Wagner et surtout Liszt ; les plus célèbres chefs furent les élèves

de ce dernier, ils suivaient sa doctrine, basée sur la période de la phrase romantique dessinée par-dessus la barre de mesure.

Le romantisme s'intéresse à la musique populaire, au folklore, il évoque la **musique du passé lointain.** L'une des figures les plus marquantes de l'aube du XIX[e] siècle est CHORON qui se spécialisa dans l'étude des anciens maîtres italiens et les publia dans des éditions dont certaines, même aujourd'hui, ne sont pas surannées. Son élève, Adrien DE LAFAGE, se plonge également dans la musique italienne ; son contemporain, François PERNE, s'intéresse à la musique grecque et aux manuscrits des trouvères, en même temps que RAYNOUARD. Sur l'intérêt du romantisme pour la musique du Moyen Age et les faux qui y foisonnèrent, voir : J. CHAILLEY, La musique médiévale vue par les XVIII[e] et XIX[e] siècles dans *Mélanges offerts à P. M. Masson*, Paris, 1955.

En 1843, le PRINCE DE LA MOSKOWA, fils du maréchal Ney, fonda une « Société de Musique vocale religieuse et classique » pour propager la musique ancienne et continuer le travail de Choron entrepris au début du siècle pour révéler au public français les grands maîtres d'autrefois.

Les dames du grand monde de Paris figuraient comme patronesses et prêtaient leur concours aux chœurs. La société donnait régulièrement des concerts et publia en onze volumes les œuvres exécutées : Palestrina, Scarlatti, Gesualdo, Josquin, Lassus, Vittoria, Bach, etc. Il fallait aussi initier les masses à la musique populaire : enseignement mutuel de Wilem, méloplaste de Galin-Chevé. Le grand bénéficiaire de leurs travaux et de leurs bibliothèques est FÉTIS. Grâce à son érudition, à la mode romantique « universelle », grâce à sa revue, ses conférences et ses concerts historiques, enfin à sa *Biographie universelle des musiciens* (la première édition contient une importante étude sur la philosophie et méthode de l'histoire de la musique), Fétis devint le fondateur de la lexicologie musicale moderne; c'est lui, l'auteur de la *Classification des races humaines d'après leurs systèmes musicaux*, qui a fondé la musicologie comparée... Il doit être

toujours sujet à caution, son imagination, son tempérament l'emportant sur sa documentation, mais on ne peut rien faire sans Fétis. Ce professeur de composition, ce théoricien de la révolution musicale qui attaque, le premier, la tonalité par son « ordre omnitonique », précurseur de la polytonalité, récusa la musique romantique, lorsque ses contemporains se mirent à appliquer sa propre doctrine. Il demeure fermé à Berlioz, à Liszt et à Wagner. Un collaborateur de Fétis, Aristide FARRENC (1794-1865), a publié le premier en Europe la partition d'orchestre de *Fidélio* de Beethoven, en trois actes « arrangée pour la scène française », en 1826, avec la liste de 57 souscripteurs dont Castil-Blaze, Spontini, Zimmermann et l'archiduc Rodolphe (la partition d'orchestre n'a paru en Allemagne qu'en 1847). Farrenc a publié aussi une réduction de *Fidélio* pour piano et chant, aux paroles françaises et italiennes, avec l'ouverture arrangée à quatre mains par Hummel, puis en 1830 la partition d'orchestre de *Fidélio* en deux actes. Farrenc entreprit une grande réédition des maîtres du clavecin et du piano en vingt volumes. Elle ne sera achevée qu'après sa mort par sa femme, Louise Farrenc. Celle-ci publiera les traités des signes d'agréments des clavecinistes (1895). Avant l'achèvement de la publication des Farrenc, J.-A.-L. DE MÉREAUX commença en 1867 une importante collection chez Heugel : *Les clavecinistes de 1637 à 1790.*

Un contemporain de Choron, Dom Prosper GUÉRANGER, abbé des Bénédictins de Solesmes (1805-1875), commença ses études historiques et critiques, continuées plus tard par Dom POTHIER et Dom MOCQUEREAU, visant à la **restauration du chant grégorien.** Ces études aboutirent à écarter l'édition médicéenne et à décréter comme officielle l'édition vaticane. La bulle *Nos quidem* (1901) de Léon XIII exprima les remerciements du Pape aux Bénédictins de Solesmes.

Avec le romantisme, la **musique modale** se répand. De Lesueur à travers Beethoven et Berlioz, elle trouve son champion en Liszt dont la mélodie est souvent modale dans ses œuvres profanes. Sous l'inspiration de Liszt, la **musique liturgique et religieuse** prend un

splendide essor. Les deux pôles en seront César Franck et Antoine Bruckner.

L'école de Choron, interdite par la Révolution de Juillet à la suite de l'épithète « royale » et « religieuse », va revivre sous le Second Empire mais avec un programme beaucoup plus modeste grâce à F. Clément et à l'*École de musique classique et religieuse* fondée en 1853 par Louis Niedermeyer, d'origine protestante et bavaroise.

Le début du XIX[e] siècle est le théâtre de la **résurrection des maîtres du XVIII[e] siècle**, en premier lieu celle de Bach dont un motet avait plongé Mozart dans l'admiration à Leipzig. Sur la suggestion de Zelter, Gœthe s'enthousiasma pour le vieux cantor, ROCHLITZ mena une campagne pour lui (*Für Freunde der Tonkunst*, 1824-1832) et l'élève de Zelter, MENDELSSOHN, découvrit la *Passion selon saint Mathieu* (Berlin, Singakademie, 1829). Ce fut une reprise bien romantisée, d'une douceur larmoyante, car Bach avait publié la plupart de ses œuvres sans aucune indication dynamique, du phrasé, du tempo, de l'interprétation. De ce point de vue, la grande édition de la Société de Bach dirigée par W. Rust ne peut aider les artistes qui en sont réduits à se fier à leur goût et à leurs sentiments.

L'ère romantique est marquée par la **publication de textes.** En 1812 ont paru sous le titre de *Musica antiqua* les deux volumes de C. STAFFORD SMITH : hymnes, chansons de trouvères, motets, madrigaux, etc., groupés sans aucun ordre chronologique, ni méthodique. Les publications de la *Musical Antiquarian Society* sont également privées de méthode critique (1842). DE COUSSEMAKER commence ses publications fondamentales par son *Mémoire sur Hucbald* (1841) qui, entre autres, sera suivi de 1864 à 1876 par les *Scriptores de musica medii aevi* (vol. I-IV), recueil des plus remarquables traités du Moyen Age, faisant suite aux *Scriptores* de GERBERT (1784). Ses interprétations sont déjà périmées. CHRYSANDER est encore un historien romantique. Ses éditions n'ont pas été faites avec cet appareil philologique et historique qui est la base de toute publication moderne et à laquelle on n'arrivera qu'au XX[e] siècle. Il entreprit ses éditions de Händel et

des maîtres italiens (1854-1894) presque seul, après la mort de Gervinus ; il installa dans sa maison de Bergedorf une imprimerie et rédigea le texte d'après les autographes de Buckingham Palace et d'après la collection de Victor Schœlcher, aujourd'hui au Conservatoire. Chrysander publia des oratorios de Händel en vue d'exécution. Sa méthode, ses ornements, ses transcriptions furent violemment combattus par Julius SCHÄFFER et Robert FRANTZ, spécialistes de Bach et Händel, mais leur pratique d'exécution encore plus subjective fut désapprouvée par SPITTA, compagnon d'armes de Chrysander. En 1869, CHRYSANDER a publié les *Pièces de clavecin* de F. COUPERIN (sans les *Concerts royaux* et les *Trios*), comme le IVe tome des *Denkmäler der Tonkunst.* Le nom de Brahms, éditeur, a été plus tard retiré. Le plus romantique de tous les musicologues fut Otto JAHN, archéologue, philologue et critique d'art, qui a écrit une biographie en quatre volumes de Mozart, sans connaître ni parler des origines de la formation du style mozartien, dont il ignorait complètement les problèmes que Georges DE SAINT-FOIX réalisera dans sa magistrale monographie (vol. I-V). Sur ces traces Hermann ABERT refit l'ouvrage de Jahn (1919-1921).

Plus que les protagonistes de toute autre époque, les romantiques devinrent les victimes des industriels de la **vie romancée,** symptôme aussi pathologique de notre époque que le roman policier, le film de gangsters ou le *rock and roll.* La plupart d'entre eux, ignorant les principes de la synthèse et de la musique tout court, ne sont que des *literary gentlemen,* parfois virtuoses de plume ; ils se contentent de remplacer le travail musicologique par des inventions romanesques ou de fausses psychanalyses. Schubert, Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner et bien d'autres sont présentés ainsi sous une image défigurée, selon le cliché d'un roman feuilleton. L'étudiant doit soigneusement éviter ce genre de marchandise qui l'induit en erreur.

L'**histoire** de la musique forme la branche cadette de l'histoire de l'art, celle **du romantisme musical** en est encore à ses débuts. On connaît beaucoup mieux la musique des siècles révolus. L'ouvrage

capital de M. GOUGELOT sur *La romance française*, matière première des romantiques, est resté inachevé à la suite des destructions de la dernière guerre. Le volume de Georges FAVRE sur *La musique de piano préromantique* est un travail d'une valeur rarissime. Nous disposons des éditions critiques de Machault, de Lassus, de Palestrina, de Bach, de Couperin, de Scarlatti et Grétry, de Beethoven, etc. Mais nous n'avons rien de Lesueur, de Paganini ; les éditions de Berlioz et de Liszt sont restées en panne ; malgré ses éditions de luxe ou de pratique, personne n'a encore entrepris une édition critique de Wagner, celle de Chopin n'a paru que de nos jours. L'édition dite critique de Schumann, sous les auspices de Clara, ne facilite guère le travail de l'historien. L'examen des textes au point de vue rythme, mélodie, harmonie et forme se restreint le plus souvent à quelques analyses à l'intention des amateurs. Les livres de RIETSCH, *Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts* (1900), et surtout l'ouvrage très important d'Ernest KURTH, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan* (1920), qui recherchent la genèse du style romantique, n'ont pas trouvé beaucoup de disciples, bien que Maurice EMMANUEL dans son *Histoire de la langue musicale* (1911) et Alexandre DENÉRÉAZ dans son *Évolution de l'art musical depuis ses origines jusqu'à l'époque moderne* (1919), aient déjà soulevé quelques problèmes du romantisme. Les analyses romantiques du *Cours de composition* de Vincent D'INDY sont peu utilisables à cause des partis pris de l'auteur. A l'exception de Wagner et de Franck, ses deux idoles et ses modèles, il dénigre tous les romantiques parce qu'ils ne se conforment pas aux règles du développement classique. Et pour cause ! Par contre, le *Traité de composition* d'Albert BERTELIN présente un exposé et des remarques fort justes sur la formation du langage romantique. On lira avec grand profit le *Traité historique d'analyse musicale* (1949) de Jacques CHAILLEY.

La production littéraire sur les musiciens romantiques est énorme. La bibliographie wagnérienne de Nicolaus OESTERLEIN en quatre volumes, parue en 1895, énumère plus de dix mille ouvrages.

Depuis lors, le chiffre a doublé, pourtant la plupart de ces impressions ne sont autres que des œuvres de vulgarisation ; il s'y trouve aussi quelques documents biographiques annotés, mais les études historiques sont extrêmement rares (H. NATHAN, *Das Rezitativ der Frühopern R. W. s. Ein Beitrag zur Stilistik des Opernrecitativs in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts*, Berlin, 1934).

En somme, la genèse du style romantique attend encore ses historiens. Les éléments de son langage, la ramification de son ascendance restent encore à éclaircir. Les recherches doivent nous dévoiler les sources populaires, folkloriques ou individuelles, maîtres prédécesseurs et contemporains chez lesquels les grands romantiques ont puisé. Ainsi nous nous approchons des maîtres et comprenons mieux leur secret. L'histoire de la musique n'est pas statique mais dynamique : tous les dix ans environ l'aspect d'un problème change.

Pour l'étude des maîtres romantiques, les deux plus importantes revues ayant publié de nombreux numéros spéciaux : *De Musik*, publiée par SCHUSTER et LOEFFLER depuis 1901, interrompue en 1915 et reprise en 1922. *La Revue musicale* d'Henri PRUNIÈRES (1919). Journaux et revues contemporains : *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig, 1798-1848 et 1863-1882 ; *Neue Zeitschrift für Musik* (Schumann BRENDEL), 1834-1920 ; FÉTIS, *Revue musicale* (1827) ; *Gazette musicale* puis *Revue et gazette musicale* (1835-1880) ; *La France musicale* (1837-1870) ; *L'art musical* (1860-1881) ; *Le Ménestrel* (1833) ; *The Musical Times* (1844).

BIBLIOGRAPHIE

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (1895) ; *Bibliographie des Musikschrifttums*, herausgegeben im Auftrage des staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung von KURT TAUT, Leipzig, 1936 ; WOLFGANG SCHNEIDER, *Bibliographie des Musikschrifttums*, Berlin, 1950 ; A. ABER, *Handbuch der Musikliteratur* (1922) ; *Jahresverzeichniss der Deutschen Musikalien und Musikschriften*, 1954, Bearbeitet von der Deutschen Bücherei, Hofmeister Verlag.

A. CŒUROY, *Musique et littérature. Études de musique et de*

littérature comparées, Paris, 1923 ; Raymond LESLIE, *Les romantiques français et la musique*, Paris, 1934 ; M. BEAUFILS, *Par la musique vers l'obscur* (essai sur la musique bourgeoise et l'éveil d'une conscience allemande au XVIIIe siècle et aux origines du XIXe), Marseille, 1942 ; Th. MARIX-SPIRE, *Le romantisme et la musique*, Paris, 1954 ; J. CHANTAVOINE et GODEFROY-DEMOMBYNES, *Le romantisme dans la musique européenne*, Paris, 1955 ; L. GUICHARD, *La musique et les lettres au temps du romantisme*, Paris, 1955.

R. BUE, *Rousseau und die deutsche Romantik*, Berlin, 1939 ; VAN TIEGHEM, *Le préromantisme*, Paris, 1949, vol. 1-2 ; ID., *L'ère romantique. Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, 1948 ; L. HAUTECŒUR, *Considérations sur l'art d'aujourd'hui*, Paris, 1929 ; *L'ère romantique. Les arts plastiques* par Louis RÉAU, Paris, 1949 ; volume concernant le romantisme dans *Oxford History of music* (1902) ; RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte* (vol. I-V), 1901-1913 ; LAVIGNAC, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Paris, 1920 ; Franco ABBIATI, *Storia della musica* (vol. IV), Garzant, 1945 ; ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte* (1929) ; COMBARIEU, *Histoire de la musique*, t. III, Paris, 1919 ; E. GLÖCKNER, *Studien zur romantischen Psychologie der Musik*, thèse, Bonn, 1909 ; E. ISTEL, *Die Blütezeit der musikalischen Romantikin Deutschland*, 1909 ; W. HILBERT, *Die Musikaesthetik der Frühromantik* (1911) ; Raymond DUVAL, *La musique romantique en Allemagne* (1914) ; MERSMANN, Die Auflösung des romantischen Stils (*Die Musikantengilde*, II, 7) ; BALDENSPERGER, *Sensibilité musicale et romantisme* (1925) ; Claude LAFORET, *La vie musicale au temps romantique* ; TIERSOT, *La chanson populaire et les écrivains romantiques*, 1931 ; R. DUMESNIL, *La musique romantique française*, 1944 ; Ernest BÜCKEN, Die Musik des XIX. Jahrhunderts bis zur Moderne (*Handbuch der Musikwissenschaft*), Potsdam, 1928. Curiosité intéressante : Nicolas SLONIMSKY, *Lexicon of Musical Invective* ; *Critical Assaults on composers since Beethoven's Time*, New York, 1953.

LESUEUR, *Essai de musique sacrée ou musique motivée et méthodique*,

1787 ; *Exposé d'une musique imitative et particulière à chaque solennité*, 1787. Sur Lesueur : BERLIOZ, *Les musiciens et la musique*, 1903 ; O. FOUQUE, L. avant-coureur de Berlioz (*Les révolutionnaires de la musique*, 1882) ; A. BOSCHOT, *La jeunesse d'un romantique*, 1906 ; W. BUSCHKÖTTER, *J.-F. Lesueur*. Recueil trimestriel de la Société internationale de Musique, XIV, 1, 1912 ; F. LAMY, *J. F. L.*, 1912 ; SERVIÈRES, *Épisodes d'histoire musicale*, 1914 (Les oratorios de L.) ; K. VON SCHAFHÄUTL, *J. K. Vogler, avec catalogue de ses œuvres*, 1888 ; James SIMON, *Abt Voglers kompositoriches Wirken mit besonderer Berücksichtigung der romantischen Momente*, Berlin, 1904 ; E. RUPP, *Abt Vogler als Mensch, Musiker und Orgelbautheoretiker*, 1922 ; F. W. JÄHNS, *Carl Maria von Weber in seinen Werken*, catalogue thématique et chronologique de ses œuvres, 1871. L'édition de ses *Œuvres complètes* depuis 1926 sous la direction de H. J. MOSER ; George KAISER, *Sämtliche Schriften von C. M. von W.*, 1908 ; Max Maria VON WEBER (son fils), *C. M. von W. ein Lebensbild*, 3 vol., 1864-1866, nouv. éd. de Rudolf PECHEL, 1912 ; A. JULLIEN, *Weber à Paris en 1826* (1877) ; J. G. PROD'HOMME, The Works of Weber in France (1824-1926), *Musical Quarterly*, New York, 1928. Les monographies de GEHRMANN (1898), VON DER PFORDTEN (1919), SERVIÈRES (biographie critique, 1914, Les musiciens célèbres) ; André CŒUROY (1925), J. KAPP (1944), Wilhelm ZENTNER, *C. M. von W. sein Leben und sein Schaffen* (1952) ; W. GEORGII, *W. als Klavierkomponist* (1914) ; H. ALEKOTTE, *W's Messen*, 1913 ; SERVIÈRES, *Le Freischütz de W.*, 1913 ; H. SCHNOOR, *W. auf dem Welttheater*. Ein Freischützbuch, Dresde, s. d. ; Günther HAUSSWALD, *C. M. v. W. Ein Gedenkschrift*, Dresde, 1951 ; A. GÉROLD, W. als Novelist and Critic, *Musical Quarterly*, New York, 1934 ; G. VON DER MAASEN und G. ELLINGER, *Gesamtausgabe der Schriften E. A. Th. Hoffmann's*, 1912, vol. I ; V. H. VON MÜLLER, *Das Kreislerbuch* (1913) ; *E. A. Th. H. in persöhnlichen und brieflichen Verkehr*, 1914 ; vol. I-II ; E. KROLL, *H. Musikalische Anschauungen*, 1909 ; C. SCHAEFFER, *Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in H.'s literarischem Schaffen* (1909) ;

P. GRAFF, *E. A. T. Hoffmann als Musiker und Schriftsteller*, Köln, 1947 ; E. ISTEL, Gœthe and Music, *Musical Quarterly*, New York, 1928 ; Th. GÉROLD, *L'évolution des idées de Gœthe sur la musique*, Strasbourg-Paris, 1932.

L'édition critique des *Œuvres complètes* de SCHUBERT fut publiée par la maison Breitkopf und Härtel sous la direction d'E. MANDYCZEWSKY en 40 vol. , 1888-1897. NOTTEBOHM a publié un *Catalogue thématique* (1877) et O. E. DEUTSCH un autre à Londres en 1951. Ce dernier a consacré presque toute son activité à Schubert : *Schubert Brevier* (1905), *Schubert's Briefe und Schriften* (1919) et l'édition définitive du même ouvrage, Wien, 1954 ; DEUTSCH et SCHEIBLER, *F. Sch. Die Dokumente seines Lebens* (1905-1913), le IIIe vol. : *Sein Leben in Bildern*. Pour la bibliographie voir le *Dictionnaire* de RIEMANN. Parmi les récents travaux H. J. THERSTAPPEN, *Die Entwickelung der Form bei Sch.*, 1931 ; W. VETTER, *F. Sch.*, 1934. En français, les livres de BOURGAULT-DUCOUDRAY (1908), de CURZON (1900), GALLET (1907), etc. ; J. G. PROD'HOMME, Schubert Works in France, *Musical Quarterly*, New York, 1928. Réimpression des ballades de ZUMSTEEG dans l'édition de *Schubert-Lieder* de MANDYCZEWSKY. Sa biographie de LANDSHOFF (1902), *Œuvres complètes de Schumann* publiées par Clara SCHUMANN (Breitkopf und Härtel, 1886-1893), volume supplémentaire par BRAHMS (1893). *Catalogue* de ses œuvres par A. DÖRFFEL (1871) ; Gesammelte Schriften über Musik und Musiker (articles parus dans le *Neue Zeitschrift für Musik*), en 4 vol., publiés par M. KREISIG, 1914 (seule édition complète) ; Clara SCHUMANN, *R. Sch's Jugendbriefe* (1912, 4e éd.) ; Fr. G. JANSEN, *R. Sch's Briefe*, nouvelle série (1904, 2e éd.) ; B. LITZMANN, *Clara Schumann*, vol. I-II-III (éd. 1920). Pour la bibliographie : *R. Sch. Einführung in Persöhnlichkeit und Werk, Beiträge zur Erkenntnisskiritik der Musikgeschichte und Studie zum Ausdrucksproblem des XIX. Jahrhunderts*, von Wolfgang BOETTICHER, Leipzig, 1938 ; Peter SUTERMEISTER, *R. Sch. Sein Leben, nach Briefen, Tagebüchern und Erinnerungen des Meisters und seiner Gattin* (1951) ; Paula und Walter REHBERG, *R. Sch. Sein Leben und*

sein Werk, Zürich, 1954. Publications françaises : Mme Marguerite D'ALBERT, *R. Sch., son œuvre pour piano*, 1904 ; Camille MAUCLAIR, *Sch.*, 1906 (Musiciens célèbres) ; R. PITROU, *La vie intérieure de R. Sch.*, 1925 ; V. BASCH, *La vie douloureuse de Sch.*, 1928 ; M. BEAUFILS, *La musique de piano de Sch.*, 1951 ; R. PUGNO, *Leçons écrites sur Sch.*, 1914 ; *Œuvres complètes de Mendelssohn* sous la direction de J. RIETZ, 1874-77, *Catalogue thématique*, Leipzig, 1882 ; Paul MENDELSSOHN, *Reisebriefe*, 1830-32. V. édition 1882, Briefe, 1833-47, 1863 ; F. MOSCHELES, *Briefe von M. an Ignaz und Charlotte Moscheles*, 1888 ; S. HENSEL, *Die Familie Mendelssohn*, vol. I-II, 1911 (15e édition). Biographies : LAMPADIUS, *F. M. B., ein Gesamtbild seines Lebens und Schaffen* (1886) ; Ernst WOLFF, *F. M. B.* (1906, H. HERING, M., 1930, *Berühmte Musiker*). Pour la littérature anglaise voir GROVE'S, *Dictionnary* (éd. 1954). Publications françaises : SERGY, *Fanny Mendelssohn*, 1888 (d'après le livre de HENSEL) ; C. BELLAIGUE, *M.* (Les Maîtres de la musique), 1907 ; P. DE STOECKLIN, *M.*, 1907 (Les Musiciens célèbres) ; RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini.* Vita documentata, opere ed influenza sur l'arte, Tivoli, 1927-28, vol. I-II-III ; MICHOTTE, *La visite de R. Wagner à Rossini*, détails inédits et commentaire, Bruxelles, 1906. Sur BELLINI : le *Dictionnaire* de DELLA CORTE et GATTI, Torino, 1952 ; sur DONIZETTI, *ibid.* ; TORRI, Saggio di bibliographia Verdiana (*Riviste Musicale*, 1901) ; L. TORCHI, L'opera di G. Verdi, suoi caratteri principali *(ibid.)* ; POUGIN, *Verdi*, Paris, 1886 ; C. BELLAIGUE, *Verdi*, Paris, 1921 ; PRODHOMME, Lettres inédites de Verdi à Léon Escudier, *Rivista Musicale Italiana*, 1928 ; ID., Lettres inédites de Verdi à Du Locle, *Revue musicale*, 1929 ; GATTI, *Verdi*, vol. I-II, 1930 ; H. GERICK, Verdi (*Handbuch der Musikwissenschaft*, 1933) ; Luzio ALESSANDRO, *Carteggi Verdiani*, vol. I-II-III-IV, Roma, 1937 ; LOSCHHELDER, *Das Todesproblem in Verdis Opernschaffen*, Köln, 1938 ; Aldo OBERDORFER, *Autobiografia di Verdi della lettere*, Milano, 1951 ; Gino RONCAGLIA, *L'ascenzione créatrice di Verdi*, Firenze, 1951 ; *Rassegna Musicale*, Verdi, numéro spécial, juillet 1951.

Pour les publications récentes voir *Grove's Dictionnary*, 1954.

Sur *Auber* : Ch. MALHERBE, *A.* (Les Musiciens célèbres, 1911, avec bibliographie) ; Julius KAPP, *Meyerbeer* (1920) ; ALTMANN, *Meyerbeer-Forschungen.* Recueil trimestriel de la Société internationale de Musique, IV, 1903 ; C. PREISS, *Meyerbeer Studien*, 1907-1914 ; G. KRUSE, Meyerbeer's Jugendopern (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, I, 1919) ; H. ABERT dans le *Peters Sahrbuch* (1919). Publications françaises : monographies : A. DE LASSALLE (1864), A. POUGIN (1864), H. BLAZE DE BURY (1865), Jean WEBER (1898), L. DAURIAE (1913), H. DE CURZON (1910) ; Ch. MALHERBE et Félix WEINGARTNER, *Œuvres complètes d'Hector Berlioz* (Breitkopf und Härtel), inachevées, 18 vol. Œuvres littéraires : *Voyage musical en Allemagne et en Italie* (1844), vol. I-II ; *Soirées de l'orchestre* (1853) ; *Grotesques de la musique* (1859) ; *A travers chants* (1863). Après sa mort ont paru ses *Mémoires* en 2 vol. (1870). En 1903, Breitkopf und Härtel ont publié une édition allemande des œuvres littéraires en 10 vol. Daniel BERNARD, *Correspondance inédite avec notices biographiques* (1878) ; *Lettres intimes*, publiées par GOUNOD (1882) ; LA MARA, *Lettres de Berlioz à la princesse Carolyne Wittgenstein* (1903) ; J. TIERSOT, *Correspondance d'H. B.*, vol. I : *Les années romantiques* ; vol. II : *Le musicien errant* ; J.-G. PROD'HOMME, Bibliographie berliozienne, *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig, 1904. Son *Traité de l'instrumentation* (supplément : *Le chef d'orchestre*, et *Les nouveaux instruments*, 1839), fut publié en allemand par J. LEIBROCK (1843). Remanié, en allemand, par VON SCHWERIN (1901), pour l'édition des *Œuvres complètes* par F. WEINGARTNER (1904). Nouvelle édition par Richard STRAUSS chez Peter (1905), supplément par Ch.-M. WIDOR, *La technique de l'orchestre moderne*, traduit en allemand par H. RIEMANN (1905) ; GRIEPENKERL, *Ritter Berlioz in Braunschweig* (1843) ; Fr. LISZT, *Berlioz und seine Haroldsymphonie* (1855) ; *Écrits littéraires*, vol. IV ; Ad. JULLIEN, *H. B.* (1888) ; E. HIPPEAU, *B., l'homme et l'artiste* (1883-1885), vol. I-III ; ID., *Berlioz et son temps* (1892) ; J.-G. PROD'HOMME (1905 et 1923) ; A. BOSCHOT, *Histoire d'un romantique* (1906) ; *Un romantique sous Louis-Philippe* (1908) ; *Le crépuscule d'un romantique* (1913),

réédition en 1950 ; R. LOUIS, *H. B.* (1904) ; A. ERNST, *L'œuvre dramatique de H. B.* (1884) ; J.-G. PROD'HOMME, *Le Cycle B.* (1898) ; P.-M. MASSON, *B.* (Les maîtres de la musique), 1908 ; A. COQUARD, *B.* (Les musiciens célèbres) ; J. TIERSOT, *H. B. et la société de son temps* (1903) ; R. POHL, H. B., *Studien und Erinnerungen*, 1884 ; J. KAPP, *Berlioz*, 1920 ; Ch. KŒCHLIN, Le cas Berlioz (*Revue musicale*, 1922) ; E. HARASZTI, *Un centenaire romantique : Berlioz et la Marche hongroise* d'après des documents inédits avec six lettres inédites de Berlioz, Paris, 1946 ; Jacques BARZUN, *Berlioz and the Romantic Century*, vol. I-II, New York, 1950 ; Cecil HOPKINSON, *A Bibliography of the Musical and Literary Works of H. B.*, Edinburg, 1951 ; Henry BARRAUD, *Berlioz*, 1956.

L. SPOHR, *Selbstbiographie* (1860-1861), vol. I-II ; *Catalogue* de ses œuvres par JANTZEN, puis par SCHLETTERER (1881) ; W. NEUMANN, *L. S., eine Biographie* (1854) ; R. WASSERMANN, *L. S. als Opernkomponist* (thèse, Rostock, 1910) ; GLENEWINCKEL, *Über S. als Kammermusikkomponist* (thèse, München, 1914) ; L. HIRSCHBERG, S. als Balladenkomponist (*Die Musik*, 1911-1912).

Bronislaw Edward SYDOW, *Bibliografia F. Chopina*, Warszava, 1949. Le *Catalogue thématique des œuvres de Chopin* fut publié par Breitkopf und Härtel en 1888. *Œuvres complètes* d'après des autographes et des premières éditions avec commentaires critiques rédigés par I. PADEREWSKI, en collaboration avec L. BRONARSKI et J. TURCZYNSKI, Varsovie, édition de l'Institut Frédéric-Chopin avec texte français à partir de 1940. Lettres de Chopin : KARLOVITZ, *Souvenirs inédits de Chopin* (1904) ; SCHARLITT (allem., 1911), OPIENSKI (français, 1913), SYDOW (polonais, 1949), traduction française en cours de parution.

Sur ses origines : SYDOW, Une lettre inconnue de Nicolas Chopin à sa famille (*Kwartalnik Muzyczny*, cahier, octobre-décembre 1949, polonais) ; abbé ÉVRARD, *Origines lorraines de Chopin*. Article comitif de J.-G. PROD'HOMME, *La revue Pleyel*, Paris, 1927 ; Jean KASTENER, La famille lorraine de Nicolas Chopin (*Le pays lorrain*, Journal de la Société d'Archéologie lorraine et du Musée historique lorrain, nº 2,

1951). Monographies : DAVISON, *An Essay on the works of Fr. Ch.*, 1849 ; Fr. LISZT, *Fréderic Chopin*, Paris, 1852 (de la plume de la princesse Carolyne Wittgenstein) ; BARBEDETTE, *Ch., essai de critique musicale*, Paris, 1861 ; ENAULT, *Fr. Ch.*, 3e éd. en 1861 ; M. KARASZOVSZKI, *Fr. Chopin, sa vie et ses lettres*, 1878, dernière édition en 1914 ; Fr. NIECKS, *Fr. Ch. as a man and musician*, 1888 ; J. HUNEKER, *Ch., the man and his music*, 1900 ; F. HOESICK, *Ch.*, Varsovie, vol. I-III (polonais) ; ID., Chopiniana, *Correspondance de Chopin*, 1912 ; E. POIRÉE, *Ch.*, Paris, 1906 (Les musiciens célèbres) ; OPIENSKI, *Ch.*, 1909 (polonais) ; GANCHE, *Fr. Chopin, sa vie et ses œuvres*, 1910 ; Ippolito VALETTA, *Fr. Ch.*, Torino, 1910 ; B. SCHARLITT, *Ch.*, 1919 (allemand) ; H. BIDOU, *Ch.*, 1925 (Les Maîtres de la musique) ; Z. JACHIMECKI, *Ch.*, Paris, 1927 ; MURDOCH, *Ch., his life*, London, 1934 ; A. HEDLEY, *Ch.*, London, 1947 ; A. CORTOT, *Ch.*, 1949 ; Herbert WEINSTOCK, *Ch., the man and his music*, New York, 1949 ; Roland MANUEL, *Chopin*, Unesco, 1949 ; A. CŒUROY, *Ch.*, 1951. Travaux spéciaux : W. LENZ, *Die grossen Pianofortevirtuosen*, 1872 ; KLECZYNSKI, *De l'interprétation des œuvres de Chopin*, éd. française, 1896 ; CHANTAVOINE, L'italianisme de Chopin *(Poètes et musiciens)*, 1912 ; W. CHRZANOWSKY, *Des rondos de Fr. Chopin*, Lemberg, 1921 (polonais) ; H. LEICHTENTRITT, *Analyse von Chopin's Klavierwerke*, vol. I-II, 1921 ; J. P. DUNN, *Ornementation in the works of Fr. Ch.*, London, 1921 ; H. WINDAKIEWICZOWA, *Wzory ludowj muzyki polskiej w mazurkach Chopina*, Krakow, 1926 (polonais) ; Bronislawa VOJCKI-KEUPRULIAN, *Melodika Chopina*, Lwow, 1930 ; L. BRONARSKI, *Harmonika Chopina*, Warszawa, 1935 ; Edith MEISTER, *Stilelemente in Ch.'s Klavierwerken*, Hamburg, 1936 ; Maria OETTICH, *Die Bedeutung des Ornamens in Schaffen Fr. Ch. s.*, Berlin, 1937 ; BRONARSKI, *Études sur Chopin*, vol. I-II-III, Lausanne, 1944-1949 ; Abraham GERALD, *Ch.'s Musical Style*, 1946 ; A. CHYBINSKI, Contribution à la question des réminiscences dans les œuvres de Ch., dans *Kwartalnik Muzyczny*, Varsovie, octobre-décembre 1949 ; J. PROSNAK, Le milieu varsovien dans *La vie de Fr. Chopin*, *ibid.* Les numéros spéciaux consacrés à Chopin de la revue

allemande *Die Musik* (1910), du *Courrier musical* (1910) et de la *Revue musicale* de Paris (1931).

Les publications de l'Institut de Chopin sous la direction d'Adolphe CHYBINSKI, professeur à l'Université de Cracovie : vol. I : *Mazurky. Polonezy*, Janusz MIKETTA ; vol. II : *Walce*, A. CHYBINSKI ; *Écossaises, Bolero. Tarantella*, Maria SZCEPANSKA-PIESNY, Janusz MIKETTA. I : *Koncerty, Allegro de concert*, Alexander FRACZKIEVIWICZ ; vol. V : *Sonaty*, Ludwik BRONARSKI ; *Utwory Kameralne*, Alexander FRANCZKIEVICZ ; VI : *Ronda, Wariacje*, Hieronim FEICHT ; vol. VII : *Fantasja*, Zofia LISSA ; *Scherza*, A. CHYBINSKI ; *Ballade*, L. BRONARSKI ; vol. VIII : *Impromptu, Nokturny, Kolysanka, Barkarola*, Josef CHOMINSKI ; vol. IX : *Preludai* ; vol. X : *Études*, Josef CHOMINSKI.

Franz ZAGIBA, *Chopin und Wien*, Wien, 1951 ; ID., *Chopin*. Recueil d'études, *Annuaire de la Société internationale Chopin*, Wien, 1956 ; Émile HARASZTI, *L'élément latin dans l'œuvre de Chopin*, Wien, 1956.

Thematisches Verzeichniss der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt, *Neue vervollständigte Ausgabe*, Breitkopf und Härtel, 1876 ; Felix RAABE, *Verzeichniss aller Werke Liszt's nach Gruppen geordnet*. Supplément au IIe volume de *Fr. Liszt* de Peter RAABE, Stuttgart, 1931 ; *Œuvres complètes de Liszt sous la direction de Peter Raabe* publiées par Breitkopf und Härtel, 35 vol. ont paru ; *Fr. Liszt, Gesammelte Schriften*, Bd. I-VI, Herausgegeben von Lina RAMANN, Breitkopf und Härtel, 1880-1883. Ses œuvres littéraires et leurs idéologies avant 1846 sont de Marie D'AGOULT et, après cette date, de Carolyne WITTGENSTEIN ; elles les avaient puisées partout. Cette dernière a recouru quelquefois au service de Lina RAMANN. Les articles prolixes et confus ne contiennent rien d'intéressant sur la musique. On n'y rencontre pas une seule analyse musicale, excepté l'article *Harold* ; ses analyses se trouvent dans les lettres privées de Liszt, écrites par lui-même. Par ses compositions, Liszt donne un démenti éclatant aux théories exposées dans les *Œuvres littéraires*. L. KOCH, *Fr. Liszt, ein Bibliographischer Versuch*. Stadtbibliothek, Budapest, 1936 ; Peter RAABE, *Fr. Liszt*, Stuttgart, vol. I-II, 1931, avec biblio-

graphie ; Hans ENGEL, *Franz Liszt*, Potsdam ; Émile HARASZTI. Le problème Liszt, *Acta musicologica*, 1938-1939 ; ID., *Die Autorschaft Fr. L. literarischen Werke*, Berlin, 1940 ; Fr. SCHNAPP, Verschollene Kompositionen Fr. Liszt's (*Festschrift für Peter Raabe*, Leipzig, 1942) ; E. HARASZTI, Fr. Liszt author despite himself, *Musicaly Quarterly*, 1947 ; ID., Les origines de l'orchestration de Fr. L., *Revue de musicologie*, 1952 ; ID., Genèse des Préludes de Liszt qui n'ont aucun rapport avec Lamartine, *ibid.*, 1953 ; Humphrey SEARLE, *The music of Liszt with catalogue of works and full bibliography*, London, 1954. Jakov Isakovich MILSTEIN, *F. Liszt*, Moscou, 1956. Pour les autres publications russes, voir W. SCHNEIDER, *Bibliographie des Musikschrifttums*, etc.

Les œuvres littéraires de WAGNER furent publiées chez Fritsch à Leipzig en dix volumes (1871-1883), la 5e éd. en douze volumes (1911). Traduction française de J.-G. PROD'HOMME. Œuvres en prose de R. W. *Bayreuther Blätter*, revue mensuelle de 1878 à 1938 sous la direction de H. VON WOLZOGEN. *Wagner Jahrbuch* depuis 1886 dirigé par KÜRSCHAV. Bibliographie d'OESTERLEIN citée, Henri SILÈGE, *Bibliographie wagnérienne française* (1902) ; C. F. GLASENAPP, *Das Leben R. Wagners in sechs Büchern dargestellt*, Leipzig, 1994-1911, environ trente volumes de correspondance ; STEIN-GLASENAPP, *Wagner Encyclopedie*, Leipzig, 1891, deux volumes ; Max KOCH, *R. W.*, vol. I-III (1907-1919), avec bibliographie ; E. NEWMANN, *The Life of R. W.*, vol. I-IV (1933-1947) ; Otto STROBEL, *König Ludwig II und Richard Wagner*, Briefwechsel mit vielen anderen Urkunden in vier Bänden herausgegeben von Wittelsbacher Ausgleichfond und von Winiefred Wagner, 1936-1937 ; Émile HARASZTI, Deux agents secrets de deux causes ennemies : Wagner et Liszt, avec bibliographie, *Revue d'histoire diplomatique*, 1952 ; numéro spécial de la *Revue musicale*, 1923 ; Otto STROBEL, *Neue Wagner Forschungen* (1943) ; A. LORENZ, *Das Geheimnis der Form bei R. W.* ; ID., *Der musikalische Aufbau von Tristan und Isolde* (1926) ; Werner KARSTEN, Harmonische Analyse des Tristan Akkordes, *Schweitzerische Musikzeitung*, 1951 ; *Internat.*

W. Bibliographie, 1945-55, Éd. Musica, Bayreuth ; I. WYZENSKA, *La revue wagnérienne*, Paris, 1934.

Sur CHERUBINI : BOTTÉE DE TOULMON, *Notice des manuscrits autographes de la musique par feu...* (1843). Le *Cours de composition*, publié sous le nom de Ch., fut rédigé par son élève HALÉVY. Monographies : HOHENEMSER, *L. C., sein Leben und seine Werke* (1913) ; L. SCHEMANN, *Cherubini* (1925). Voir l'édition française du *Dictionnaire* de RIEMANN et le *Dictionnaire* de DELLA CORTE et GATTI. Sur César FRANCK, V. D'INDY, *C. Fr., l'artiste et son œuvre*, 1906, et aussi Léon VALLAS, *V. d'Indy* ; VAN DEN BORREN, *L'œuvre dramatique de C. Fr.*, 1907 ; MAY DE RUDDER, *C. Fr.* (1920) ; M. EMMANUEL, *C. Fr.*, 1928. Il n'y a pas une édition complète des œuvres de Franck. Le *Catalogue thématique* des œuvres de BRAHMS fut publié par SIMROCK (1897). L'édition de ses *Œuvres complètes* par Breitkopf und Härtel, 1926-1928. La *Correspondance de Brahms* fut publiée par la Société de Brahms de Berlin en 16 vol. (1907-1918). Sa correspondance avec *Clara Schumann* par LITZMANN (1927). Biographie : KALBECK, *J. B.*, en 4 vol. (1904-1914). Monographies : H. REIMANN, *J. B.* (1897 ; 4e éd., 1911) ; Miller VON AICHHOLZ, *Ein Brahms Bilderbuch* (1905) ; G. JENNER, *J. B. als Mensch, Lehrer und Künstler* (1905) ; Florence MAY, *The life of J. B.*, vol. I-II (1905) ; H. IMBERT, *J. B.* (1905) ; J. A. FULLER-MAITLAND, *B.* (London, 1911) ; P. LANDORMY, *B.* (Paris, 1920) ; THOMAS-SAN GALLI, *J. B.* (1912) ; E. EVANS AINÉ, *Historical description and analytical account of the entire work of J. B.* (1912) ; W. HAMMERMANN, *J. B. als Liederkomponist* (1912, thèse, Leipzig) ; W. NIEMANN (1920), P. MIES (1930), G. ERNEST (1390), Cl. ROSTAND, *Brahms*, Paris, I-II, 1954-55 ; A. VON EHRMANN (avec catalogue thématique supplémentaire, 1933) ; DOBLINGER, *Catalogue des œuvres d'Anton Bruckner*. Monographies : Fr. BRUNNER, *A. B.* (1895) ; R. LOUIS, *A. B.* (1905) ; Fr. GRÄFLINGER, *A. B. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte* (1911) ; ID., *A. B. Sein Leben und seine Werke* (1921) ; E. DECSEY, *A. B.* (1919) ; AUER-GÖLLERICH, *A. B.*, en trois volumes (1924-1932) ; A. OREL, *A. B.* (1925) ; F. KLOSE, *A. B.* (1927) ;

E. KURTH, *A. B.*, vol. I-II (1925) ; L. SCHELLEBERG, *Die Deutsche Mystik* (1920) ; O. KELLER, Bruckner-Bibliographie (*Die Musik*, 1915 sqq., nos 22-23). F. MÜNCH, *La musique religieuse d'Anton Bruckner*, Paris, s. d. A. ; MACHABEY, *A. Bruckner*, Paris, 1947. Voir les bibliographies de GROVE et de BLUME dans *M. G. G.*, Kassel, 1952.

Sur les écoles nationales : W. NIEMANN, *Die Musik Skandinaviens* (1916) ; J.-G. AUBRY, *La musique et les nations*, Paris, 1920 ; les articles de l'*Allmänt Musik-Lexikon* de Tobias NORLIND, les années de *Svensk Tidskrift för Musikforskning* (depuis 1925) ; H. OPIENSKI, *La musique polonaise* (Paris, 1918) ; SABANEJEV, *L'histoire de la musique russe* (1928, en russe et allemand) ; E. HARASZTI, *La musique hongroise* (Les Musiciens célèbres, 1932). Pour les écoles balkaniques voir les articles du *Dictionnaire* de GROVE.

Sur *Habeneck* et la *Société des Concerts du Conservatoire* : A. DANDELOT, *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire* (1897).

Catalogue des œuvres de *Hugo Wolf* par Paul MÜLLER (1907) ; E. DECSEY, *Hugo Wolf*, en 4 vol. (1903-1906) ; en 1 vol. (1919) ; E. NEWMANN, *H. W.* (en anglais, 1907) ; Benvenisti VITERBI, *H. W.* (en italien, 1932).

Pour la liste des autographes de *Paganini*, voir KINSKY, vol. IV du *Catalogue du Musée Heyer de Cologne* ; Kinsky en a publié quelques-uns : PROD'HOMME, *Paganini* (Les Musiciens célèbres, 1907) ; KAPP, *P.* (1913) ; Lilian DAY, *Paganini of Genoa*, avec bibliographie, New York, 1929 ; Arturo CODIGNOLA, *Paganini intimo* (correspondance), publié par la municipalité de Gênes en 1935 ; Renée DE SAUSSIN, *Paganini le magicien* (1938) ; B. DE MIRAMON de FITZ-JAMES, *Paganini à Marseille* (1940). Sur le piano : R. E. M. HARDING, *The pianoforte* (1933). Sur l'art du chef d'orchestre voir le supplément du *Traité d'instrumentation* de BERLIOZ (1844) ; R. WAGNER, *Über das Dirigieren* (1869) ; DELDEVEZ, *L'art du chef d'orchestre* (1878) ; WEINGARTNER, *Über das Dirigieren* (1895) ; KUFFERATH, *L'art de diriger* (1909) ; SCHÜNEMANN, *Geschichte des Dirigierens*, avec bibliogra-

phie (1913) ; A. CARSE, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, A history of the Orchestra in the first half of the 19th century and of the developement of orchestral baton conducting (1947) ; Andrea DELLA CORTE, *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, Torino, 1951. Sur le prince de la Moskowa : Émile HARASZTI, Pierre Louis Dietsch und seine Opfer, *Die Musikforschung* (1955). Sur Choron., CARLEZ, *Ch., sa vie et ses travaux* (1882). Sur Lafage : DENNE-BARON, *A. de L.* (1865).

W. GURLITT, *Fr. J. Fétis und seine Rolle in der Geschichte der Musikwissenschaft* (Société internationale de Musicologie, Premier Congrès, Liège, 1930) ; Robert VANGERMÉ, *Fr. J. Fétis, musicologue et compositeur.* Contribution à l'étude du goût musical au XIX[e] siècle, Bruxelles, 1951 ; Émile HARASZTI, Fétis, fondateur de la musicologie comparée, *Acta Musicologica*, 1932 ; ID., Aristide et Louise Farrenc dans *Die Musik in Geschichte und Gegewart*, vol. III. Sur le chant grégorien : *Bibliographie des Bénédictins de la Congrégation de France* (Solesmes, 1889) ; GUÉRANGER, *Institutions liturgiques* (1840-1853) ; ID., *L'année liturgique* (1840-1901) ; Dom GONTHIER, *Méthode raisonnée de plain-chant* (1859) ; Dom POTHIER, *Mélodies grégoriennes* (1880). De nombreux ouvrages de Dom MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien ou Rythmique grégorienne* (1908), et sa grande publication : *Paléographie musicale* (1889), contenant les monuments du chant grégorien. Voir aussi les travaux d'A. GASTOUÉ et de Maurice EMMANUEL. Sur Niedermeyer : NIEDERMEYER, *L. N., son œuvre et son école* (s. d.), et un ouvrage anonyme : *Vie d'un compositeur moderne, avec une préface de C. Saint-Saëns* (1893) ; DESPLANQUE, *Étude sur les travaux d'histoire et d'archéologie de M. E. Coussemaker* (1870). Sur Chrysander : KRETZSCHMAR, Chr. (*Peters Jahrbuch*, 1902), voir encore : J. SCHÄFFER, *Zwei Beurtheiler von Dr. Robert Franz* (1863) ; ID., *Fr. Chrysander in seine Klavierauszügen zur deutschen Händelausgabe* (1876) ; les écrits de R. FRANZ furent publiés par BETGE (1910). Sur Otto Jahn, H. DEITERS, *O. J. Allgemeine Musikzeitung* (1870) ; C. PETERSEN, *O. J. in seinen Briefen* (1912).

Émile HARASZTI.

CHAPITRE XVIII

DE LA MORT DE LISZT A DEBUSSY

La mort de Liszt (31 juillet 1886), marque la fin du romantisme, âge d'or du chromatisme et début de la modalité. Bien entendu, la vie musicale sera toujours le théâtre de luttes entre romantiques et classiques, entre verticalistes et horizontalistes et même entre les zélateurs d'une doctrine identique, tels « brahmins » et franckistes, lisztiens et wagnéristes. Cependant, le romantisme semblait remporter une victoire décisive. En Allemagne, Richard STRAUSS et Gustave MAHLER et d'autres se mirent à confectionner en gros des opéras, conformes à la dramaturgie de Bayreuth, des symphonies et des poèmes symphoniques d'après l'esthétique de Liszt, avec une orchestration berliozienne : *Le Grand Traité d'instrumentation* de BERLIOZ avait été publié en allemand par Félix WEINGARTNER, puis par Richard STRAUSS. Malgré son programme si paradoxal : panslave (panrusse) et asiatique, l'*École nationaliste de Saint-Pétersbourg* (MOUSSORGSKY, RIMSKY-KORSAKOW, BORODINE), capitule devant le romantisme occidental. A ses tendances nationalistes s'opposent les *cosmopolites* : Antoine RUBINSTEIN (1820-1894) et TCHAIKOVSKY (1840-1895) et surtout Alexandre SEROFF, admirateur de Wagner, quoique son œuvre théâtrale prenne pour modèle... Meyerbeer. Parmi les élèves de Rimsky-Korzakow figurent PROKOVIEV (1891-1952) et STRAVINSKY (1882), puis sur la lignée Seroff-Tanejew apparaissent l'intéressant SCRIABINE et l'éclectique RACHMANINOW, comme pianiste formé par Siloti, élève de Liszt. Tous se nourrissent, au moins à leur début, du romantisme de Berlioz, de

Liszt et plus tard de Wagner ; Scriabine et Rachmaninow de celui de Chopin. L'Espagnol Felipe PEDRELL compose une trilogie *(Les Pyrénées)*. VERDI non plus ne reste pas insensible à leur technique *(Otello, Falstaff)*. REYER *(Sigurd)*, CHABRIER *(Gwendoline)*, CHAUSSON *(Roi Arthus)*, MAGNARD *(Guercœur)*, D'INDY *(Fervaal)* et maints autres ne réussirent pas à éviter l'aimant de Bayreuth dont la puissance déclinera bientôt auprès des musiciens. Dans leur jeunesse, FAURÉ et DEBUSSY firent tous deux le pèlerinage à la mode, l'un à Munich, l'autre à Bayreuth. Mais leur enthousiasme fut presque tout de suite suivi de déception. La fondation de la Société Nationale de Musique (1871), ayant pour devise *Ars Gallica*, visait à refouler l'influence wagnérienne. SAINT-SAËNS dans ses écrits combattait Wagner que d'Indy portait au pinacle. BIZET avec *L'Arlésienne* et *Carmen* jalonna le chemin du génie latin. Enivré, Nietzsche s'écrie : « Il faut méditerranéiser la musique. » Le vérisme italien, à tort ou à raison, réclame Bizet pour aïeul. D'autres, fuyant le péril wagnérien, trouvèrent le refuge dans le naturalisme, tel Alfred BRUNEAU, devenu le collaborateur d'Émile Zola, pour sortir de l'orbite de Bayreuth. Trois maîtres : Édouard LALO (1823-1892), Emmanuel CHABRIER (1841-1894) et Henri DUPARC (1848-1933) ont accumulé de nouvelles trouvailles rythmiques, mélodiques et harmoniques, dont la fraîcheur, l'originalité, le coloris brillant et vigoureux ont montré la marche à suivre. Un destin tragique guettait ces trois maîtres. En Lalo et Chabrier — tempéraments symphonistes — c'est le rythme qui domine, tandis que chez Duparc jaillit une mélodie nostalgique. Ils forment le trio du prédebussysme. Leur style sur plus d'un point rejoint Liszt, celui-ci servira de départ à Grieg dont les harmonies nouvelles poseront le trait d'union entre Liszt et Debussy. Ceux qui cherchent des étapes analogues de l'évolution, croient découvrir une atmosphère identique dans la seconde moitié du Trecento et la fin du XIXe siècle. A leurs yeux, Guillaume de Machault et Debussy tiennent le même rôle (Willi APEL, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, Cambridge, Massachusets, 1950).

Quelques années après sa rentrée de Rome, Debussy déclara la guerre au wagnérisme en des termes aussi spirituels que violents. Il ne sera pas admis à l'exécution de *Parsifal* au Nouveau Théâtre pour son « iconoclasie wagnérienne » *(Monsieur Croche)*.

Lors de l'arrivée de Debussy, l'**impressionnisme** pictural triomphait. C'était le couronnement d'une longue campagne remontant jusqu'à Courbet, Delacroix et même Louis David. Delacroix avait découvert la division de la couleur ; ses recherches furent poursuivies par Courbet, Corot, Monet. Manet et Cézanne proclamaient que la vision n'était jamais définitive, que la nature changeait à chaque instant. D'abord le « plein air », puis le portrait et le nu et finalement la vie quotidienne baignèrent dans les instantanés de la lumière. La doctrine de l'intuition que devait formuler plus tard Bergson, était le fondement spirituel du renouveau pictural et littéraire. « L'impressionnisme voulait exciter chez le spectateur la sensation fugitive, ressuscitée par le peintre, le **symbolisme** éveiller le sentiment pur au moyen des sons, des formes et des couleurs. Le symbolisme voulait suggérer plus que décrire, il s'adressait plus au sentiment qu'à l'intelligence » (Hautecœur). Annoncé déjà par Gérard de Nerval et Baudelaire, le symbolisme, grâce à Mallarmé et Verlaine, eut tôt fait des conquêtes. Familier des cénacles symbolistes, hôte assidu des mardis de Mallarmé, rue de Rome, Debussy subit le charme étrange de la poésie de Mallarmé et plus encore l'envoûtement du lyrisme de Verlaine.

Pour Villiers de l'Isle-Adam, les symbolistes doivent vivre un mirage avant de lui donner sa forme esthétique. Pour Mallarmé : *Suggérer : voilà le rêve*. Dans son *Art poétique* Verlaine souhaite : « De la musique avant toute chose ! » Il réitère : « Et de la musique encore et toujours ! » Verlaine préfère le rythme « vague et plus soluble dans l'air » et veut que « dans la chanson grise l'Indécis se joigne au Précis ». Ainsi l'auteur de *Jadis et naguère* (1884) fixa lui-même la doctrine des musiciens symbolistes. « Nous voulons la Nuance, pas la couleur, rien que la nuance ! » C'est un défi aux romantiques, à leurs orgies de

couleurs. « La nuance seule fiance le rêve au rêve et la flûte au cor. » On lit dans cet *Ars poetica* une phrase qui est un ordre de mobilisation contre toute action oratoire, épanchement pléthorique, hypertrophée verbale et de la couleur, contre ce principal effet des romantiques : « Prends l'éloquence et tords lui son cou ! »

Au lieu de tomber en pâmoison à l'instar des romantiques et de s'extasier continuellement, ce ne sont que frémissements presque imperceptibles, émotions secrètes, frissons furtifs, sensations indéfinissables, enveloppées dans la nuée de l'inconscient ; scintillement et blémissement de la lumière dans une vibration permanente et l'effacement de la ligne.

C'est dans cette atmosphère qu'est né le *credo* de **Debussy.** En 1889, il répondit à son maître, Guiraud, qui lui demandait quel poète pourrait lui fournir un poème : « Celui qui disant les choses à demi me permettra de greffer mon rêve sur le sien, qui concevra des personnages dont l'histoire et la demeure ne seront d'aucun temps, d'aucun lieu, qui ne m'imposera pas, despotiquement, « la scène à faire » et me laissera libre, ici ou là, d'avoir plus d'art que lui et de parachever son ouvrage. Mais qu'il n'ait crainte ! Je ne suivrai pas les errements du théâtre lyrique où la musique prédomine insolemment, où la poésie est reléguée et passe au second plan, étouffée par l'habillage musical, trop lourd. Au théâtre de musique on chante trop. Il faudrait chanter quand cela en vaut la peine et réserver des accents pathétiques. Il doit y avoir des différences dans l'énergie de l'expression. Il est nécessaire par endroits de peindre en camaïeu et de se contenter d'une grisaille. Rien ne doit ralentir la marche du drame. Tout développement musical que les mots n'appellent pas, est une faute. Sans compter qu'un développement musical tant soit peu prolongé est incapable de s'assortir à la mobilité des mots. Je rêve de poèmes qui ne me condamnent pas à perpétrer des actes longs, pesants, qui me fournissent des scènes mobiles, diverses par les lieux et le caractère ; où les personnages ne discutent pas, mais subissent la vie et le sort. »

Ce poète de choix fut MAETERLINCK. Son *Pelléas et Mélisande* fournit à Debussy l'occasion d'appliquer sa théorie. La création de *Pelléas* n'eut lieu qu'en 1902, mais auparavant, un poème hallucinant de MALLARMÉ : *L'après-midi d'un faune*, inspira à DEBUSSY un *Prélude* (1892), à la fois l'un des plus audacieux et plus parfaits chefs-d'œuvre, l'éclosion plénière de son génie. Accomplissement si harmonieux et parachevé de la forme et de l'idée qu'il faut remonter jusqu'à Mozart pour trouver son pareil. Sensualité étouffée, sensibilité émoussée, ombre mouvante qui caresse, lumière ardente qui éblouit, tamisées en nuances fugaces par une brume vaporeuse, tout cela : impressions auditives et visuelles, est confondu dans le flou de l'orchestre. Debussy épuise plus intégralement le sujet que Mallarmé lui-même, ou Manet dans son illustration pour le poème de Mallarmé. Ce rêve est vraiment une expression symbolique de l'inconscient. « Elle prolonge l'émotion de mon poème, disait Mallarmé, et en situe le décor plus passionnément que la couleur. Elle va plus loin dans la nostalgie et dans la lumière. » (G. DORET, *Temps et contretemps, Fribourg*, 1947.)

Le *Prélude à l'après-midi d'un faune* avait été devancé par la *Damoiselle élue* (1887) sur le texte du poète et peintre préraphaëlite anglais, Dante Gabriel ROSETTI (chœur de femmes, orchestre à cordes), et suivi du *Quatuor en sol mineur* (1893). Entre l'églogue de Mallarmé et *Pelléas* sont les *Nocturnes* (1897-99). Le *Quatuor* révèle le visage de Debussy harmoniste. Paul Dukas en exalte le dessin clair et libre. « Debussy se complaît particulièrement aux successions d'accords étoffés, aux dissonances sans crudités, plus harmonieuses en leur complication que les consonances mêmes. »

Personne n'a jamais évoqué les secrets d'une nuit étoilée, inondée de clair de lune, avec le charme magique de Debussy dans ses *Nocturnes* : vagabondage mystérieux des nuages sur le ciel immuable, vision fantômatique des Fêtes, soupirs du silence vivant des « Syrènes ». Il y eut une « bataille de Pelléas » lors de la répétition générale (27 avril 1902), entre pompiers réactionnaires et l'avant-garde.

Camille BELLAIGUE, excellent musicien et critique, attaqua l'œuvre en faisant preuve d'un manque de sensibilité et d'une incompréhension *(Revue des Deux-Mondes)* qui eussent honoré ses prédécesseurs : Pierre Scudo et Blaze de Bury ; ceux-ci ont exécuté tous les maîtres rénovateurs du XIXe siècle : Berlioz, Liszt, Wagner, Verdi. Heureusement, Dukas, Laloy, d'Indy, Vuillermoz saisirent l'importance capitale de la nouveauté. Debussy avait créé un nouveau langage dramatique dans lequel Romain Rolland a vu la réalisation de la théorie de Jean-Jacques : la phraséologie de l'opéra français doit être un langage parlé en intervalles proches et d'un accent pénétrant.

Un autre DEBUSSY se fait jour dans ses *Morceaux de piano* qui s'apparentent à ceux de LISZT, créateur du paysage sentimental, bien avant les impressionnistes (*Au lac de Wallenstadt*, *Au bord d'une source*, *Vallée d'Obermann*, etc.). Le secret du style de piano, comme celui de toute son œuvre, se trouve dans cet aveu : « Le bruit de la mer, la courbe d'un horizon, le vent dans les feuilles, le cri d'un oiseau, déposent en nous de multiples impressions. Et tout à coup, sans que l'on y consente le moins du monde, l'un de ces souvenirs se répand hors de nous et s'exprime en langage musical. Il porte en lui-même son harmonie. » Parmi les feuilles mouillées le vent fredonne sa mélancolie *(Jardins sous la pluie)*, ou le tintement des cloches berce l'oreille. On ne peut imaginer rien de moins semblable aux *Préludes* de CHOPIN que les *Préludes* de DEBUSSY. Certes, ces deux maîtres ont écrit des pièces courtes et concentrées. Chez Chopin, c'est la grandiloquence romantique réduite à l'intimité dans le cadre d'une miniature, avec sa cantilène enguirlandée au médium de larges arpèges, couvrant le clavier entier. C'est le contraire chez Debussy. Pas d'effusions, à peine quelques suggestions : rythmes et mélodies, simples et humains, flottent sur des harmonies touffues, raffinées, et ouvrent la perspective de l'infini. « Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir », exhalent les senteurs de la symphonie du crépuscule. L'angoissante tristesse *Des pas sur la neige* évoque à travers les flocons *Le chasse-neige* de LISZT, mais le tourbillon sonore de Liszt,

enveloppant la tempête du cœur s'apaise chez Debussy avec une simplicité émouvante et des soupirs mourant au fil du drame. La merveilleuse *Cathédrale engloutie* avec sa succession de septièmes de dominante, est un monument de la pérennité. L'hispanisme de Debussy est français, il n'a jamais vu l'Andalousie *(Soirée de Grenade)*. « Il n'y a pas une mesure qui soit directement empruntée au folklore espagnol et nonobstant, tout le morceau jusqu'à ses moindres détails fait sentir l'Espagne », écrit Manuel DA FALLA. Ses mélodies représentent un autre style dont le sublime *Colloque sentimental* est le sommet. Le Debussy *romantique* nous apparaît dans *La mer* aux couleurs composées (1908) et aussi dans cet admirable triptyque *(Ronde de printemps-Gigues-Ibéria)*. Une autre manière se dégage du *Martyre de saint Sébastien*, drame pathétique de D'ANNUNZIO opposant le paganisme au christianisme et « où le culte d'Adonis rejoint celui de Jésus ». C'est la première fois que Debussy manie en maître de puissants ensembles vocaux. Il anticipe les effets massifs des oratorios de Honegger, ses cuivres éclatants. Profond recueillement et violence dramatique émanent de cette musique. Dès lors commence sa période « classique ». Ses *sonates* dévoilent un autre visage. La première (piano et violoncelle) est l'humour même, la seconde (flûte, alto, harpe), une délicieuse ivresse, et la troisième (piano, violon), un feu d'artifice d'esprit. Pourtant, la mort rôdait déjà autour de lui.

Malgré sa palette toujours plus riche en reflets irisés, le dessin devient plus précis, la logique constructive plus claire. Il signa ses dernières compositions « Claude Debussy, musicien français ». En effet, les qualités les plus brillantes de sa race forment la substance de sa musique qu'il a réussi de libérer de toute influence étrangère. « Croire — dit Debussy — que les qualités particulières d'une race sont transmissibles à une autre race, sans dommage, est une erreur qui a faussé notre musique assez souvent » (*S. I. M.*, 15 janvier 1913).

L'influence de Debussy sur la musique contemporaine et sur son évolution est immense et n'est comparable qu'à l'empreinte conjuguée de Liszt et de Wagner. Ses mélodies, résolument modales, ses gammes

par tons entiers, ses neuvièmes majeures ont élargi et renouvelé la sensibilité musicale et le langage harmonique. Sans qu'il s'imposât brutalement, nul n'a pu se soustraire à son ascendant. Si, heureusement, « les debussystes » n'ont pas compromis le maître, les musiciens français, Fauré, Caplet, Dukas, Ravel, Florent Schmitt, Albert Roussel, même les étrangers, de Manuel da Falla, jusqu'à Janacek et Bartok, Kodàly, ont adhéré à ses idées et ont exploité les nouvelles possibilités rythmiques, mélodiques et harmoniques dont il a dévoilé l'horizon.

Pendant sa dernière dizaine d'années, il assista à l'avènement de Diaghilev et de Stravinsky dont l'essor s'enchaîne à l'art debussyste. Chez Louis Laloy, Debussy et Stravinsky jouèrent pour la première fois à Paris, à quatre mains, *Le sacre du printemps*. Pour Diaghilev, il a écrit un ballet : *Jeux*, une partie de tennis dans un jardin illuminé.

Au nom de Charles **Bordes** (1863-1909), s'attache une intéressante tentative de renouvellement de la vie musicale française, par le culte des maîtres d'autrefois. Élève de Franck, nourri des principes de Choron, doué d'un talent d'organisateur et d'animateur, idéaliste et enthousiaste, Charles BORDES fonda en 1892 l'Association des Chanteurs de Saint-Gervais et inscrivit à son programme Palestrina, Carissimi, Schütz, Costeley et autres musiciens oubliés en France. Il publia la revue *Tribune de Saint-Gervais* et une *Anthologie des maîtres religieux primitifs*. Avec le concours d'Alexandre Guilmant et de Vincent d'Indy, il fonda en 1896 la Schola Cantorum. Bordes, puis Guilmant enlevés par la mort, l'école continua sous la direction fervente de d'Indy.

L'hégémonie de l'impressionnisme avait provoqué une vive réaction en France. L'un de ses premiers adeptes, Erik SATIE (*Gymnopédies*, orchestrées par DEBUSSY), chef de l'école d'Arcueil, espérait que par une volte-face, par un retour au classicisme, la musique se fraierait des voies nouvelles. Avec le concours de Jean COCTEAU *(Le coq et l'arlequin)*, il partit en guerre contre l'impressionnisme (1918-19), de leur antagonisme surgira le Groupe des Six. Son drame sympho-

nique, *Socrate* (sur des fragments des dialogues de Platon), œuvre représentative du nouveau programme, accuse encore un fort cachet debussyste. Mais l'époque linéaire est commencée.

Deux grands maîtres contemporains ont survécu à Debussy et contribué à la formation du langage impressionniste : Gabriel FAURÉ (1845-1924) et Maurice RAVEL (1875-1937).

Tempérament lyrique, **Fauré** partit sur les traces de Gounod, mélodiste, catholique et helléniste, puis s'inspira du mirage de l'au-delà serein qui avait illuminé la *Messe des Morts* de LISZT. Il compose ce *Requiem* dont la musique exquise est la berceuse de l'éternité. Attiré par les symbolistes, il devint le chantre de Verlaine et publia *La bonne chanson*. Ce recueil révéla son lyrisme à la fois ample et intime. Aucun musicien de la fin du siècle n'est pourvu de cette abondante veine lyrique qui jaillit irrésistiblement et impose plus d'une fois les images de sa propre fantaisie au texte du poète. Ces mélodies, ces harmonies qui bourdonnaient dans son âme, Fauré les avait entendues hors de tout timbre instrumental. Certes, il fallait les fixer, il s'est servi donc de la voix humaine et du piano, ses deux interprètes les plus fidèles toute sa vie durant. La même source d'inspiration vocale ruisselle dans ses *Barcarolles* et ses *Nocturnes pour piano*, dans sa musique de chambre *(Sonates et quatuors)*. Cette genèse musicale, une sorte de philosophie de l'art, est la révélation de son être le plus profond, elle va jusqu'à créer un chant subtil et doux dans certaines œuvres qui atteignent à la hauteur de Debussy.

Au fond de cette âme rêveuse s'agitaient d'autres cordes violentes. Le FAURÉ des miniatures, des *Roses d'Ispahan*, du *Parfum impérissable*, du *Jardin clos* et de la *Chanson d'Ève*, était hanté par des sujets vastes et majestueux. Il mit en musique la tragédie de *Prométhée*. C'est un genre mixte où le drame déclamé se mêle au drame lyrique, où les parties chantées et déclamées alternent, comme elles le feront dans la *Perséphone* de STRAVINSKY. Fauré cherche à nous éblouir par ses visions du monde antique, mais cet enlumineur merveilleux de l'âme charge des tiers, de braves artisans, de leur orchestration. Comme si

un peintre recourait à des rapins pour la coloration de ses tableaux. Le résultat fâcheux en est que l'orchestre de *Prométhée* reste bien loin derrière l'imagination de FAURÉ. Ce défaut dont l'origine psychologique demeure une énigme, s'accentue encore dans ce chef-d'œuvre magnifique, quoique inégal, qu'est *Pénélope* et dont « le vêtement de plomb rendit Ravel rouge d'indignation » (Poulenc). L'hellénisme de Fauré, si opposé au délire pathologique et vociférant de Richard Strauss, extériorise le drame d'un noble sentiment, mis en relief par une ligne classique dont la pureté évoque la sculpture grecque. Malgré quelques tentatives de retouche, la grisaille de l'instrumentation bannit *Pénélope* du répertoire du théâtre.

Son élève, Maurice **Ravel**, connut une popularité mondiale. Dernière grande figure de l'école impressionniste et symboliste, son œuvre est d'un esprit original et audacieux, d'une palette chatoyante et exubérante. Comme la mélodie de Debussy, celle de Ravel est également modale. Quoique ce dernier fût de quinze ans le cadet de Claude de France, leurs chemins se sont croisés plusieurs fois, les fibres de leur émotion, la subtilité sensitive de leurs fantaisies harmoniques réagissent quelquefois de la même façon à la perception du monde sensible, mais la splendeur orchestrale de Ravel est supérieure à celle de tous ses contemporains, même de la génération suivante. *Daphnis et Chloé* (1909) annonce le *Sacre du printemps*. Aucun virtuose de l'orchestration n'épuise avec un tel raffinement les combinaisons des timbres. Il arrive à des sonorités inédites en mêlant à chaque son de l'ostinato de son *Boléro* deux harmoniques sur des instruments différents. Ravel est conscient de sa puissance magique, au point d'en abuser parfois. Le flux et le reflux de son orchestre richement étoffé, sa marée montante, sa lassitude mélancolique rappellent les masses instrumentales romantiques, mais sans massiveté, elles irradient en jeu de réverbération. C'est l'ivresse diffusée par des septièmes et neuvièmes. La facture de son style de piano (triptyque de *Gaspard de la nuit*, *Jeux d'eaux* qui ont trouvé un interprète génial en Ricardo Vinès) s'enchaîne à Liszt. Ses rythmes tour à tour obsé-

dants, langoureux, frétillants, dyonisiaques évoquent Chabrier, de même ses bacchanales multicolores, ses caricatures espagnoles pétillantes de malice. L'orchestre se transforme en une gigantesque guitare, à côté de laquelle paraît bien petit le caballero qui pince ses cordes sous la fenêtre de sa Dulcinée.

La période « classique » de Ravel coïncide avec l'essor de la musique linéaire. Après la féerie de *L'enfant et des sortilèges* du « monde enchanté, peuplé de dieux, de fées, d'animaux tendres, de fantoches turbulents, d'horlogères sans âme et d'horloges immortelles » (Roland Manuel), RAVEL se penche sur les clavecinistes et le... jazz : de cette double inspiration naîtront le *Concerto pour piano* et le *Tombeau de Couperin*, hommage au Portrait du grand classique.

L'ascendant de Ravel n'est pas aussi notoire que le prestige de Debussy. Cependant, les formes élégamment ciselées de Ravel, ses rythmes agiles et volatiles, ses harmonies raffinées, ses ambiances espagnoles, argentines, grecques, hébraïques, tziganes, asiatiques, ont exercé une forte influence sur la musique française.

Avec la mort de Ravel, l'impressionnisme jeta sa flamme ultime.

Autour de ces trois maîtres se groupaient de nombreux compositeurs dont la supériorité numérique assura à la France l'hégémonie musicale, malgré Stravinsky et Prokoviev. Ils représentaient trois écoles différentes, mais certains **compositeurs français** s'étaient affiliés à diverses tendances.

Déodat DE SÉVÉRAC, élève de la Schola, dans ses belles pièces pour piano suit les traces de Debussy et de Ravel *(En Languedoc, Le chant de la terre, Sous les lauriers roses)*. Charles KOECHLIN, le patriarche de la musique contemporaine, élève de Massenet, Gédalge et de Fauré, se rallie à Debussy. Maints autres flottent entre les programmes non-conformistes. Leurs hésitations enrichissent encore l'aspect de la musique française.

Sur Richard **Strauss** : A. SEIDL und W. KLATTE, *R. St.* (1896) ; G. BRECHER, *R. St.* (1900) ; C. URBAN, *St. contra Wagner* (1902) ; Max STEINITZER, *R. St.* (1911) ; ID., *R. St. und seine Zeit* (1914) ;

O. Bie, *Die moderne Musik und R. St.* (1906, 1916) ; E. Schmitz, *R. St. als Musikdramatiker* (1907) ; H. W. von Waltershausen, *R. St.* (München, 1921) ; R. Specht, *R. St. und sein Werk* (vol. I-II, 1920) ; W. Schrenk, *R. St. und die neue Musik* (1925) ; R. C. Muschler, *R. St.* (1925) ; voir encore le *Dictionnary* de Grove (1954) ; en français le livre de Cl. Rostand (1950). Sur Gustave Mahler : P. Stefan, *G. M.*, München, 1921, voir la bibliographie de Grove.

Sur les **Russes** : Riesemann, *Monographien zur Russischen Musik* (München, 1921) ; L. Szabanejev, *Histoire de la musique russe* (1927, en russe et en allemand) ; en français : A. Pougin, *Essai historique sur la musique en Russie* (1904) ; A. Bruneau, *Musique de Russie et musiciens de France* (1903) ; Calvocoressi, *Esquisse d'une bibliographie de la musique russe* (Société internationale de Musique, 1907) ; Yussupow, *La musique en Russie* (vol. I : *Musique sacrée*, 1862) ; César Cui, *La musique en Russie* (1880) ; W. W. Beresosvsky, *La musique russe* (en russe, 1898).

Sur **Moussorgsky** : Calvocoressi, *M.*, Paris, 1908 ; Fedorov, *M.* (Les musiciens célèbres, 1935) ; Ch. Barzel, *M.*, Paris, 1939 ; Gianandrea Gavazzeni, *M. e la musica russa dell 800*, Firenze, 1943 ; R. Hoffmann, *M.*, Paris, 1952 ; Robert Godet, *En marge de Boris Gudunow* ; André Rimsky-Korzakow, *Boris Gudunow* (en français, s. d.). Sur **Rimsky-Korsakoff**, son *Autobiographie* (1914) en français par Halpérin-Caminsky, son *Traité d'instrumentation* (en français, 1914) ; le recueil de ses *Études* (1869-1907) fut publié par Gnessin (1911, en russe) ; Findeisen, *R. K.* (1908) ; Jastrebcew, *R. K.* (1908) ; N. Van Gilse Van der Pals, *R. K.*, 1914 (thèse de Leipzig) ; Glebow, *R. K.* (1922) ; J. Lapsin, *R. H.* (1922) ; Abraham Gerold, *A shot biographie of R. K.* (London, 1945) ; Boris Assafiev, *Nicolas R. K.*, Moscou (1945). Sur **Tchaikovsky**, *Catalogue thématique de ses œuvres* par Jurgenson (Moscou, 1897) ; le recueil de ses *Études* publié par Laroche (1898) ; en allemand par Stümcke (1900) ; Ivan Knorr, *Tch.* (Berlin, 1900) ; Modest Tch., *Vie et lettres de P. Tch.*, en russe, vol. I-III (1900-1902) ; en anglais avec une préface de Rosa New-

MARCH (1906) ; R. STEIN, *Tch.* (1927) ; Edwin EVANS, *Tch.* (London, 1933) ; *Tch., Diaries*, transl. by W. LAKOND (New York, 1945) ; Catherine DRINKER and Barbara VON MECK, *Below Friend, the story of Tch. and Nadesda von Meck*, New York, 1937 ; R. HOFFMANN, *Tch.*, avec catalogue des œuvres, Paris, 1947 ; Fr. ZAGIBA, *Tch., Leben und Werk* (Zürich, 1953). Sur SCRIABINE, EAGLEFIELD-HULL, *Scr.* (London, 1916) ; A. J. SWAN, *Scr.* (1923) ; B. DE SCHLOEZER, *Scr.* (1923) ; JAKOVLEV, *Scr.* (1925).

Sur **Pedrell, Tebaldini,** *F. P. ed il dramma lirico spagnuolo*, 1897 ; R. MITJANA, *La musica contemporanea en España y F. P.* (1901). Sur CHAUSSON, MAGNARD, D'INDY : Octave SÉRÉ (Jean Poueigh), *Musiciens français d'aujourd'hui.* Notices biographiques, suivies d'un essai de bibliographies. Sur **Bizet**, la bibliographie de SÉRÉ, voir encore les monographies de DELMAS (1930) et LANDORMY (1935) et Fr. NIETZSCHE, *Randglossen zu Bizet's Carmen*, publié par H. DAFFNER (1912). Sur Alfred BRUNEAU : SÉRÉ, A. HERVEY, *A. B.* (anglais, 1907).

Sur **Lalo** : IMBERT, *Nouveaux profils d'artistes* (1892) ; O. SÉRÉ, G. SERVIÈRES, *E. L.* (1925) ; P. LANDORMY, *La musique française de Franck à Debussy* (1942) ; *Catalogue thématique* de SAINT-SAËNS, publié par la maison Durand ; Œuvres littéraires de SAINT-SAËNS : *Harmonie et mélodie*, 1885 ; *Problèmes et mystères*, 1894 ; *Portraits et souvenirs*, 1899 ; *Au courant de la vie*, 1916, etc. Sur **Saint-Saëns,** AUGÉ DE LASSUS (1914), A. HERVEY (London, 1921), Watson LYLE, *S. S., his life and art*, London, 1923 ; J. BONNEROT (1923) ; G. SERVIÈRES (1923) ; A. DANDELOT (1930) ; CHANTAVOINE (1947). Sur **Chabrier** : DESAYMARD, *Un artiste auvergnat*, Paris, 1908 ; René MARTINEAU, *E. Ch. avec la liste de ses œuvres*, Paris, 1910 ; Joseph DESAYMARD, *E. Ch. d'après ses lettres*, 1934 ; A. MARTIN, *Catalogue de l'exposition de Chabrier du Théâtre national de l'Opéra-comique*, 1941 ; Renée GIRARDON, Le don Chabrier à la Bibliothèque Nationale, *Revue de musicologie*, 1945 ; Robert W. WRIGHT, *The Pianoforte Works of E. Ch. Music and Letters*, London, 1924. Sur **Massenet** : SOLENNIÈRE (1897), SCHNEIDER (1908), POUGIN (1911), BRANCOUR (1923),

A. BRUNEAU (1935). Sur les harmonies de **Grieg**, *Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle els Kriterium der Stimmführung mit Grieg*, Analyse von G. CAPELLEN (1904); SCHJELDERUP-NIEMANN, *E. Grieg*, Leipzig, 1908; Y. ROKSETH, *E. Grieg*, Paris, 1933; Louis HAUTECŒUR, *Considération sur l'art d'aujourd'hui* (1929). Sur **Debussy** : A. BOSCHOT, *Portraits de musiciens* (1947); Maurice BOUCHET, *Cl. D.* (1930); Noël BOYER, *Trois musiciens français : Gounod, Massenet, Debussy* (1946); A. BRUNEAU, *Musiques de Russie et musiciens de France* (1903); CAILLARD et BERIYS, *Le cas Debussy* (1900); CHANTAVOINE, *De Couperin à Debussy* (1921); D. CHENNEVIÈRE, *Cl. D. et son œuvre* (s. d.); Werner DANCKERT, *Cl. D.* (Berlin, 1950); *Correspondance de D.*, 1893-1904, recueillie et annotée par H. BORGEAUD (1945); GODET et AUBRY, Lettres à deux amis, *78 lettres inédites* (1942); DURAND, *Lettres à son éditeur de Cl. Debussy*; René DUMESNIL, *Portrait des musiciens français*, Paris, 1938; M. DA FALLA, *Escritos sobre musica y musicos, Debussy, Wagner, el cante jondo*, Buenos-Ayres, 1950 (sur Falla : J. B. TREND, *M. F.*, London, 1929; Roland MANUEL, *M. F.*, Paris, 1938; PANNAIN, *M. F.*, Rassegna Musicale, 1930); G. FERCHAULT, *Cl. D., musicien français*, Paris, 1948 (avec catalogue des œuvres); Cl. D., *Les grands musiciens de Beethoven à Ravel*, Paris, 1945; John HORTON, *Some nineteenth century composers*, London, 1950; Germaine et E. D. INGELBRECHT, *Debussy* (Les musiciens célèbres, Genève, 1946); V. JANKÉLÉVITCH, Debussy et le mystère, Neuchâtel, 1849 *(Être et Penser, Cahiers de Philosophie)*, importante bibliographie; R. JARDILLIER, *Cl. D.*, Dijon, 1921; Ch. KOECHLIN, *D.* (Les musiciens célèbres), Paris, 1941; L. LALOY, *Debussy*, Paris, 1944 (catalogue chronologique des œuvres); ID., *La musique retrouvée* (recueil d'articles, 1902-1927), 1928; Rollo H. MYERS, *D.*, New York (s. d.); Henri MONDOR, *Histoire d'un Faune*, Paris, 1948, pp. 270-276; Rodolfo PAOLI, *D.* (Firenze, 1951); René PETER, *Cl. D.* (5e éd., Paris, 1931), éd. augmentée de plusieurs chapitres et de lettres inédites, Paris, 1952; SÉRÉ, *Bibliographie*, etc. (1921); Heinrich STROBEL, *Cl. Debussy*,

Paris, 1951 ; A. SUARÈS, *D.*, Paris, 1949 ; J. TIERSOT, *Un demi-siècle de musique française*, Paris, 1918 ; Léon VALLAS, *Cl. D.*, Paris, 1944 ; ID., *Cl. D. et son temps*, Paris, 1932 ; ID., *Cl. Debussy (1862-1918)*, Paris, 1926 ; ID., *Les idées de Cl. D., musicien français* (1927) ; A. LIESS, *Cl. D. und das deutsche Musikschaffen* (s. d.) ; J.-G. AUBRY, *La musique française aujourd'hui* (Baudelaire, Verlaine), Paris ; Pierre MEYLAN, *Les écrivains et la musique. Études de musique et de littérature comparée. Baudelaire et Debussy*, etc., 1938 ; numéro spécial de la *Revue musicale* : La littérature française et la musique (1952) ; Georges FAVRE, *Musiciens français modernes*, 1940 ; P. LANDORMY, *La musique française de Franck à Debussy*, Paris, 1943 ; Frank ONNEN, *Debussy als criticus en essayist* (Gravenhage, s. d.) ; Françoise GERVAIS, *Étude parallèle des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*, 1951 (deux volumes ronéographiés) ; DEBUSSY et D'ANNUNZIO, *Correspondance inédite* présentée par Guy TOSI (Paris, 1948) ; Julia D'ALMENDRA, *Les modes grégoriens dans l'œuvre de Debussy*. Thèse présentée à l'Institut grégorien dans l'œuvre de D., Paris, 1950 ; Ernest DECSEY, *Cl. D.* (en allemand, Graz-Wien, s. d.) ; J.-G. AUBRY, *D.* (avec bibliographie), Paris, 1922 ; CORTOT, *La musique française de piano*, Paris, 1930 ; Robert SCHMITZ, *The piano works of Cl. D.*, New York, s. d. ; Maurice EMMANUEL, *Pelléas et Mélisande. Étude historique et critique* (1926) ; J. MARNOLD, *Musique d'autrefois et d'aujourd'hui* (Paris, s. d.) ; J. VAN ACKERE, *Pelléas et Mélisande*, préface de CH. V. D. BORREN ; A. GOLÉA, *Pelléas et Mélisande*, Paris, 1952 ; A. SCHAFFNER, *Debussy et ses rapports avec la musique russe*, Paris, 1953 ; Lettres de Debussy à A. Caplet publiées par LOCKSPEISER. Introduction d'A. SCHAFFNER, 1956. V. SEROFF, *Cl. D.* (trad. de l'anglais, Paris, 1957) ; P. VALLERY-RADOT, *Lettres de D. à sa femme Emma* (Paris, 1957). Sur **Fauré, Dukas, Ravel, Fl. Schmitt, Roussel**, voir SÉRÉ et la *Revue musicale* de PRUNIÈRES. Sur **Falla** : ISTEL, M. da F. (*Musical Quarterly*, 1926) ; ALTERMANN, M. da F. (*Revue musicale*, 1921) ; CASTELNUOVO-TEDESCO, M. da F. (*Il Pianoforte*, 1923) ; G. PANNAIN (*Rassegna Musicale*, 1930). Monographies : J. B. TREND, *M. da F.* (London, 1929) ; Roland

MANUEL, *M. da F.* (1930). Sur **Janacek** : MÜLLER, *L. J.*, Paris, 1930.

Sur **Bartok** : E. VON DER NÜLL, *B. B. ein Beitrag zur Morphologie der Neuen Musik*, Halle, 1930 ; Émile HARASZTI, *B. B., his life and works* (1938) ; S. MOREUX, *B. B.* (1949) ; Halsey STEVENS, *Life and Music of Béla Bartok*, New York, 1953. Sur **Kodaly** : E. HARASZTI, Z. K., *Revue musicale* (1947).

Sur Charles **Bordes** : SÉRÉ. Sur **Satie** : P.-D. TEMPLIER, *E. S.*, Paris, 1932.

Sur **Fauré** : E. BERTEAUX, *En ce temps-là*, Paris, 1946. A. BOSCHOT, *Portraits de musiciens*, t. I, Paris, 1946 ; A. BRUNEAU, *La vie et les œuvres de G. Fauré*. Notice lue par l'auteur à l'Académie des Beaux-Arts, Paris, 1925 ; DUMESNIL, *Portraits de musiciens français*, Paris, 1938 ; G. FAURÉ, *Lettres intimes présentées par Ph. Fauré-Frémiet*, Paris, 1951 ; ID., *G. F.*, Paris, 1929 ; V. JANKÉLÉVITCH, *G. F. et ses mélodies*, Paris, 1938 ; KOECHLIN, *G. F.*, 1927 ; Darius MILHAUD, *Études* (1927) ; G. SERVIÈRES, *G. F.* (1930) ; L. VUILLEMIN, *G. F. et son œuvre* (1914) ; W.-L. LANDOWSKI, *Chopin et Fauré*, Paris, 1946 ; G. FAVRE, *Musiciens français modernes*, Paris, 1953 ; Max FAVRE, *G. Fauré's Kammermusik* (thèse, Berlin-Zürich, 1948) ; Cl. ROSTAND, *L'œuvre de G. F.*, Paris, 1945 ; A. CORTOT, *La musique française de piano*, Ire Partie, Paris, 1930 ; Fr. R. NOSKE, *La mélodie française de Berlioz à Duparc*, Amsterdam, 1954.

Sur **Ravel** : V. JANKÉLÉVITCH, *M. R.*, Paris, 1939 ; A. MACHABEY, *M.R.* (catalogue des œuvres, chronologie, discographie, etc.), Paris, 1947 ; R. MALIPIERO, *M. R.*, Milano, s. d. ; SÉRÉ, *Maurice Ravel : Esquisse autobiographique*, Liège, 1943 ; Roland MANUEL, *M. R.*, Paris, 1948 ; Georges FAVRE, *Musiciens français modernes*, Paris, 1953 ; CORTOT, *La musique française de piano*, IIe série *bis*, 1932 ; Roland MANUEL, *M. R. et son œuvre dramatique*, Paris, 1928 ; H. JOURDAN-MORHANGE, *R. et nous* (Genève, 1945), *R. d'après R.* (Lausanne, 1953) ; V. JANKÉLÉVITCH, *M. R.* (Paris, 1957) ; J. CHAILLEY, Notes éparses sur l'harmonie de R., dans *Cahiers musicaux*, Bruxelles, oct. 1957.

Émile HARASZTI.

CHAPITRE XIX

DE 1918 A NOS JOURS

I. — L'entre-deux-guerres (1918-1939)

L'Économique commande l'Impératif politique et à celui-ci sont inféodés la démarche des pensées culturelles, le mouvement des arts. C'est pourquoi, sans vouloir assigner aux effusions de sang les bornes naturelles des concepts de l'esprit (tout en reconnaissant aux bouleversements sociaux le pouvoir de faire surgir une esthétique nouvelle au détriment de la précédente), on peut, pour la commodité, parler d'une période musicale d'entre les deux guerres mondiales.

Toutefois, une évolution ne saurait se définir par les limites de deux dates précises, et il serait plus exact de faire remonter cette étude au *Pierrot lunaire* (1912) de SCHÖNBERG (ou encore au *Sacre du Printemps* [1913] de STRAWINSKY) et de la terminer avec la mort de BARTOK (1945).

La guerre, en 1914, n'a pas empêché le développement d'un mouvement musical déjà nettement amorcé avant cette date. Plusieurs courants restent en présence : 1° Le **Post-romantisme** conserve des adeptes en Europe centrale sous l'influence des classiques allemands et de WAGNER avec Gustav MAHLER (1860-1911), le grave Hans PFITZNER (1869-1949), Max REGER (1873-1916), Eugen D'ALBERT (1864-1932) dont le théâtre direct a l'oreille du public comme celui de Franz SCHREKER (1878-1934), de Max VON SCHILLINGS (1868-1933).

Mais le plus personnel, le plus grand de tous est Richard STRAUSS (1864-1949). Romain ROLLAND lui consacre une étude importante dans *Musiciens d'aujourd'hui* (Paris, Hachette, 19e éd., 1949) et Joseph GREGOR un livre, *Un maître de l'opéra, Richard Strauss* (précédé d'un essai de G. SAMAZEUILH), traduit de l'allemand par Maurice RÉMON (Paris, Mercure de France, 1942). Un KORNGOLD (1897) et même Werner EGK (1901-) puisent en partie à cette esthétique post- ou plutôt **néo-romantique**, alors que Ferruccio BUSONI (1866-1924), virtuose du clavier (comme d'Albert) d'origine italienne, mais dont la carrière est germanique, s'oriente vers l'abstraction et recherche de nouveaux moyens d'expression, notamment dans son *Doktor Faust.*

2° Un autre courant resté actif après 1914 est l'**Impressionnisme français** (issu d'un double mouvement qui prend naissance — côté théâtre lyrique — avec Gounod et — côté symphonie — avec César Franck, influencé au surplus par l'**Impressionnisme russe** des « Cinq »). Debussy, Ravel, Roussel (1re manière) et quelque peu à leur façon, DUKAS et Florent SCHMITT, sont les représentants essentiels de ce renouveau de 1900 (Gabriel Fauré, rénovateur de l'harmonie modale, s'y inscrit difficilement), renouveau qui s'oppose par son audace aux traditions germaniques. Peu avant la première guerre mondiale, l'impressionnisme est déjà dépassé par l'expressionnisme austro-allemand (Schönberg) et la révolution de Strawinsky ; mais il produira encore des œuvres de valeur et gardera à la musique française, pendant quelques années, une couleur qui lui est propre, malgré les tendances nouvelles qui se font jour. Jacques IBERT (1890-), Francis POULENC (1899-), surtout Jean FRANÇAIX (1912-) et même MESSIAEN (1908-), qui suivra une route très différente, présentent tous dans leur production, un goût des sonorités claires, une aversion pour le sombre et la densité polyphonique qui restent l'apanage de cet impressionnisme. On trouvera dans les deux volumes de *Cinquante ans de musique française* (Paris, Librairie de France, 1925), malgré des partis-pris de polémiques, une synthèse de l'activité musicale en France de 1874 à 1925 où les mouvements conduisant à

l'impressionnisme sont étudiés en détail, pour aboutir au groupe des « Six » qui s'oppose à cette « École du charme ». Paul LANDORMY en stigmatise la décadence dans *Le déclin de l'impressionnisme* (Paris, *Revue musicale*, février 1921).

3° **L'expressionnisme allemand**, mouvement littéraire, pictural et musical a, pour l'un de ses centres, Vienne où **Schönberg** a déjà produit, avant 1914, des œuvres révolutionnaires et conçu son **système atonal**. Il n'avait guère trouvé d'écho en France malgré de légères traces d'influence (harmonie, mélodie à grands intervalles) dans les *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) de RAVEL et les *Trois poésies de la lyrique japonaise* (1912-13) de STRAWINSKY. Mais dans les pays allemands les disciples de Schönberg appliquent les théories du maître. Parmi les plus significatifs, WEBERN (1883-1945) et surtout Alban BERG (1885-1935), dont l'opéra *Wozzeck* (1922) est une date dans l'histoire de la musique. Toutefois le schönbergisme ne trouvera des adeptes en France (comme dans le monde entier) parmi la jeune génération qu'à partir de 1945, après la seconde guerre mondiale et ceci en relation peut-être avec l'influence des États-Unis où Schönberg avait élu domicile et répandu son système.

4° Le dernier courant, le plus important par son influence, est celui de l'**École rythmique et polyharmonique** que se partagent à divers titres STRAWINSKY (1882-) et Belà BARTÓK (1881-1945). Toutefois, c'est le maître russe qui s'impose le premier et va bouleverser, dès son *Sacre du printemps* (1913), la syntaxe musicale sur laquelle fera fond la force vive des nouvelles générations.



Au lendemain de l'armistice de 1918, les quatre courants décrits ci-dessus vont persister, se recouper, évoluer vers des tendances originales. La création d'une Europe nouvelle avec de nombreux États libérés va faire naître de jeunes nationalismes. La recherche du folklore et son exploitation thématique sera leur premier acte de

naissance dans le domaine musical. André Cœuroy étudie en détail ce renouveau nationaliste dans son *Panorama de la musique contemporaine* (Paris, Simon Kra, 1928). Le désir de confrontation des diverses tendances et peut-être le rêve de créer les États-Unis d'Europe donnent naissance dès 1922 à la « Société internationale pour la Musique contemporaine » (S. I. M. C.) dont l'activité (festival dans une ville choisie chaque année et concerts des sections nationales) permet de faire le point en ce qui concerne la démarche de la conscience sonore universelle.

1° Le premier événement important de l'après-guerre est la constitution du **groupe des « Six »** (1919-1920), qui réunit autour de Satie (1866-1925) six amis dont Henri Collet relate l'activité dans un article de *Comœdia* (16 janvier 1920) : Un livre de Rimsky et un livre de Cocteau — Les cinq Russes, les six Français et Erik Satie. Le livre de Cocteau, c'est *Le coq et l'arlequin* (Paris, éd. de la Sirène, 1918) repris dans *Le Rappel à l'ordre* (Paris, Stock, nouv. éd., 1946). Le poète y expose ses idées sur l'esthétique (l'art français doit être une expression de la clarté, de la fraîcheur, de la santé, ignorer le trouble, le raffinement, le clignotement des yeux, la « pédale russe » de Debussy). Le *Sacre* et *Parade* de Satie y sont opposés à l'impressionnisme. Un second article de Collet dans *Comœdia* (23 janvier 1920) : Les six Français : Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre, allume de violentes polémiques entre les tenants des tendances nouvelles et ceux de l'école du charme. Émile Vuillermoz attaque le groupe dont il dénonce, outre le sens publicitaire et l'opportunisme de son chef, Cocteau, l'absence de doctrine collective, chacun des « Six » poursuivant une voie personnelle. Consulter à ce propos son article dans *Cinquante ans de musique française* (déjà cité) et dans son *Histoire de la musique* (Paris, Fayard, 29e éd., 1956). Paul Landormy, plus avisé, a demandé aux jeunes musiciens de définir leur attitude devant le problème de la création. La réponse d'Honegger, par exemple (*La Victoire* du 28 septembre 1920),

montre à quel point les « Six » sont dissemblables et que « l'esthétique de music-hall » n'était pas le fait de tout le groupe. Une seule attitude commune : tourner le dos à l'impressionnisme, ce que STRAWINSKY et ROUSSEL (dans *Padmâvati*, 1914) avaient fait avant eux. La polyharmonie du *Sacre* (superposition de deux accords dont les notes sont issues de la même « échelle des harmoniques » mais dont la disposition en deux groupes apparentés à deux tons, semble introduire une double tonalité) a pu donner lieu par une fausse interprétation à la théorie de la **polytonalité. Milhaud** (1892-) s'en est fait le champion en s'appuyant aussi sur la **bitonalité** apparente d'un canon à la quinte, conception courante à l'âge classique. Il l'expose dans un article : Polytonalité et atonalité (*Revue musicale*, février 1923), et l'applique dans son opéra : *Les Euménides* (1917-22) et *Les cinq études* (1920) entre autres. Il passera du style harmonique au style contrapunctique ainsi que le note Paul COLLAER dans son *Darius Milhaud* (Paris, éd. Richard-Masse, 1947). On trouvera des éléments d'une autobiographie du musicien dans les *Entretiens avec Claude Rostand* (Paris, éd. Julliard, 1952) d'après une série d'émissions de la Radiodiffusion française, et dans *Notes sans musique* (*id.*, 1949) où l'auteur donne de pittoresques souvenirs, notamment sur les « Six » et l'époque particulièrement brillante qui les vit naître. Georges BECK a publié un catalogue des œuvres du compositeur (Paris, Heugel & Cie, 1949), dont la production très importante (360 numéros actuellement) et d'une grande richesse d'invention a eu beaucoup de peine à s'imposer. Tout aussi important, d'apparence moins agressive, est l'œuvre d'**Arthur Honegger** (1892-1955), qui a conquis rapidement une gloire mondiale avec des ouvrages directs où les musiciens initiés tout comme le grand public mélomane ont trouvé également leur pâture. Arthur HOÉRÉE explique ce phénomène dans Arthur Honegger, musicien populaire (*Revue musicale*, janvier 1929), en montrant que *Le Roi David* (1921), lors de sa création parisienne en 1924, était tout ensemble une réaction contre le raffinement, les pièces quintessenciées du post-debussysme, et une

réhabilitation du renouveau des grandes formes classiques précédemment combattues par l'impressionnisme. F. Schmitt, Schönberg, Strawinsky ont influencé ce *Roi David* d'où se dégage cependant la personnalité de l'auteur définitivement libérée dans *Pacific 231* (1923). Par cette ode à la vitesse, qui chante les locomotives, Honegger inaugure un « lyrisme mécanique » comme *Rugby* (1928), transpose à l'instrumental le contrepoint visuel des jeux du stade, deux expressions transcendantales du pathétique contemporain : la machine et le sport.

Les grandes fresques, la musique de chambre, les symphonies d'Honegger sont étudiées dans divers ouvrages signés André GEORGE (*A. H.*, Paris, éd. Claude Aveline, 1926) ; José BRUYR (*H. et son œuvre*, Paris, éd. Corréa, 1947) ; Willy TAPPOLET (*A. H.*, Neuchâtel, Éditions de La Baconnière, 1939) ; Marcel DELANNOY (*H.*, Paris, éd. Pierre Horay, 1953), enfin, Arthur HOÉRÉE (*A. H.*, Paris, éd. X, *à paraître*), qui ajoute aux considérations esthétiques et à l'analyse de la technique des détails inédits sur l'enfance et des souvenirs personnels sur le musicien dont il fut l'ami et le collaborateur. On lira avec intérêt un choix d'articles qu'Honegger a publiés sous le titre : *Incantation aux fossiles* (Lausanne, aux Éditions d'Ouchy, 1948), où il mène le combat pour la musique contemporaine, et *Je suis compositeur* (Paris, Éd. du Conquistador, 1951), résumé des entretiens avec Bernard GAVOTY lors des émissions à la Radiodiffusion française.

Francis **Poulenc** (1899) est la troisième personnalité du groupe. Il reste fidèle à la tradition française d'un Chabrier (style incisif, primesautier) tout en demandant à Strawinsky le secret d'un rythme toujours en éveil. Son évolution, des plus intéressantes, maintient son évidente personnalité. Voir : Francis POULENC, *Entretiens avec Claude Rostand* (Paris, éd. Julliard, 1954), et *Francis Poulenc* par Henri HELL (Paris, éd. Plon, 1957). Georges AURIC (1899), auteur de ballets, de musiques de scène et de film, a beaucoup bataillé pour les « Six ». Voir l'article que lui consacre B. DE SCHLŒZER dans la *Revue musicale* (janv. 1926).

2° Comme après toute guerre, pour oublier les horreurs du

massacre et s'évader d'une germination en vase clos, une sorte de frénésie s'empare de la jeunesse créatrice. Les idées bouillonnent dans les têtes folles, les esthétiques inédites prennent la pointe du combat et l'on assiste à une éclosion d'une extraordinaire vitalité, tout orientée vers les disciplines nouvelles. Le phonographe transforme le home en dancing, car on danse partout, d'autant que le **Jazz** connaît l'enthousiasme, le délire collectif que Robert GOFFIN décrit dans *Aux frontières du jazz* (Paris, Éd. du Sagittaire, 2e éd., 1932), tandis que Hugues PANASSIÉ en analyse les personnalités dans *Le jazz hot* (Paris, éd. R. A. Corréa, 1934) et André HODEIR fait le point : *Hommes et problèmes du jazz* (Paris, éd. Flammarion, 1954). Synthèse du choral protestant, du rythme nègre, de la science orchestrale et harmonique européenne, le jazz, expression originale d'une race, produira l'orchestre raffiné d'un Duke ELLINGTON et les improvisations pathétiques du trompette noir ARMSTRONG, du clarinettiste BECHET. La syncope du jazz, qui renforce pour ainsi dire le primitivisme rythmique du *Sacre*, séduira maints musiciens (les « Six », Ravel, Ibert) ; et MILHAUD, avec sa *Création du monde* (1923), lui doit l'une de ses plus séduisantes inspirations.

3° A l'opposé ou peut-être en connexion avec cette intensité, cette ferveur, on assiste depuis le *Roi David* (voir l'article de VUILLERMOZ dans *Musique d'aujourd'hui*, Paris, Crès, 1923), à une « Renaissance du chant choral dans l'œuvre symphonique », sujet que traite HOÉRÉE dans la *Revue musicale* d'avril 1934 (version américaine dans *Modern Music*, janvier-février 1932). D'une part, des œuvres à caractère religieux comme le *Psaume 80* (1928) de ROUSSEL, l'étonnant *Miroir de Jésus* de CAPLET (1924), le *Psalmus Hungaricus* de KODALY, le *Stabat Mater* du Polonais SZYMANOWSKY (1883-1937), la *Symphonie de psaumes* (1930) de STRAWINSKY ; d'autre part, son *Œdipus-Rex* (1927), opéra-oratorio comme l'*Amphion* (1928) d'HONEGGER. L'écriture chorale n'ayant guère subi d'éclipse dans les pays germains, c'est tout naturellement son application aux nouvelles idées qui marquera son orientation esthétique : *Lehrstücke* (pièces didactiques) qui

introduisent l'étude de la musique moderne pour les jeunes, tel ce *Wir bauen eine Stadt (Nous construisons une ville)* où HINDEMITH fait dialoguer les chœurs avec un meneur de jeu ; chœurs psalmodiés de *Totenmal (Les morts en route)* où TALHOFF rehausse le récit collectif (sorte de retour au Moyen Age) d'un orchestre de gongs et percussion, le tout conjugué avec la danse et des jeux d'orgue lumineux, prière en commun formant vitrail d'église.

4° La figure dominante de l'entre-deux guerres reste **Strawinsky** dont l'*Histoire du soldat* (1918), inspirée par la technique du jazz, et *Pulcinella* (1920) sur des thèmes de Pergolesi montrent au vif l'extrême variété, virevolte ou renouvellement, d'une pensée créatrice sans cesse en éveil ainsi que le souligne SCHAEFFNER dans son *Strawinsky* (Paris, éd. Rieder, 1931) ou encore ANSERMET dans L'œuvre d'Igor S. (*Revue musicale*, juillet 1921). Toutefois, deux œuvres pour piano : *Sonate* (1922) et *Sérénade* (1925), vont entraîner la musique vers un nouveau credo : le **« retour au passé »**, le **« retour à Bach »**, formules commodes qui ne font que traduire, avec le désir de contrer tout romantisme, tout individualisme, un acheminement plus accusé vers la musique pure, pouvant se satisfaire par elle-même, classique en un mot, avec un équilibre marqué entre le fond et la forme comme aux XVIIe et XVIIIe siècles, ce qu'on appelle aussi le **néo-classicisme.** (Ne pas confondre ce terme avec ce que la critique germanique d'aujourd'hui — STÜCKENSCHMIDT, STROBEL, etc. — appelle « néo-classique », dans laquelle elle n'englobe rien moins que tout ce qui n'est pas musique sérielle et qui à leur yeux semble périmé et vide de sens.) Ce retour a fait couler beaucoup d'encre et une polémique a opposé dans la *Revue musicale* Charles KŒCHLIN (Le Retour à Bach, novembre 1926 ; Réplique sur le retour à Bach, mars 1927) à Boris de SCHLOEZER (A la recherche d'une discipline, février 1927 ; Réponse à Ch. Koechlin, octobre 1927). Ce que cherche Strawinsky, c'est une musique dépersonnalisée, un **art objectif.** Comme l'indique Robert WANGERMEE dans Visage de Bach dans la musique contemporaine (la *Revue internationale de musique*, automne 1950), Bach et

sa syntaxe universelle, déjà périmée de son temps, a pu servir de modèle pour la recherche actuelle d'un *style*, comme il en existait *un* au XVIIIe siècle. La langue était commune, véhiculaire, sans soucis chez l'artiste de l'individualiser ; personnelle, *de surcroît*, s'il était inspiré, original. Pour accentuer l'objectivité, STRAWINSKY usera du latin *(Œdipus-Rex)*, langue « pétrifiée » aujourd'hui, et il dira, dans le même sens, qu'il faut jouer *La sonate pour piano* comme on lit un contrat de notaire. SCHLŒZER, dans son discutable mais très dense *Igor S.* (Paris, éd. Claude Aveline, 1929), poussera son désir d'unification esthétique jusqu'à traiter « d'objective », de pure la musique de *Pétrouchka*. A. HOÉRÉE souligne dans Sur le « Strawinsky » de Schlœzer (*Revue musicale*, décembre 1929) ce que l'œuvre doit au souci descriptif, évocateur.

Le retour à Bach existait, depuis longtemps, avec Saint-Saëns et Reger ; mais ce sont ses *allegros*, ses croches dévidées régulièrement qui séduisent les musiciens, obtenant ainsi la pulsation quasi-mécanique du jazz. **« Bach et le Jazz »** est une formule qui, avec le recul, semble aujourd'hui le résultat d'un tic, d'une grimace (que de méchants arpèges émaillés de quelques dissonances !) ; mais des maîtres comme MILHAUD avec la *Création du monde* ou HONEGGER avec son *Concertino* pour piano (1924) ont servi avec bonheur ce tandem anachronique.

L'idée de **néo-classicisme** était dans l'air et **Roussel** (1869-1937) qu'on ne peut soupçonner de gestes spectaculaires traite le *Prélude* de sa *Suite en* fa (1926) en croches égales *alla Bach*, ou encore *alla Haendel*, et semble s'y « objectiver » avec la *Gigue* finale. A. HOÉRÉE étudie ce « retour aux formes pures » (ni peinture, ni littérature, disait déjà André GEDALGE) dans son *Albert Roussel* (Paris, éd. Rieder, 1938, pp. 74 à 79).

Une opportune conjoncture veut que Serge KOUSSEVITZKY commande en 1930, pour les cinquante ans de l'orchestre symphonique de Boston qu'il dirige, des symphonies à quelques musiciens de renom : PROKOFIEFF (1892-1954), HONEGGER, qui attaque pour la première

fois le genre, Roussel, qui livre sa *Troisième symphonie* (1930), mais n'avait pas attendu cette occasion pour renouer, notamment lors de sa *Deuxième symphonie* (1919-21), avec la grande « Sonate d'orchestre » illustrée en France par un Franck, un d'Indy, un Chausson, un Magnard ; toutefois, dans un sens plus classique que romantique, « dépouillé » comme on disait, le langage étant assez dur, très évolué. Il s'en explique dans une interview d'Albert Laurent (*Guide du concert*, 12 et 19 oct. 1928). Strawinsky, lui, compose pour la circonstance sa *Symphonie de psaumes* qui s'inscrit dans le renouveau choral et l'usage du latin. Hindemith (1895-) conçoit sa *Konzertmuzik* pour cordes dans le style néo-classique, après avoir été sensible à la clarté impressionniste, à l'expressionnisme de Schonberg dans *La jeune servante (Die Junge Magd)*, pour incliner comme le novateur viennois vers l'abstraction, la musique pure, notamment dans ses concertos et son théâtre. Chef de groupe (avec un Wolfgang Fortner, Karl Orff, Hartmann et Henze aux tendances variables), Hindemith se recoupe avec le nouveau classicisme d'un Roussel, d'un Honegger, d'un Milhaud (à la rigueur), du Russe Chostakovitch (1905), également auteur de symphonies ; mais la manière de Hindemith, plus exacerbée, souvent atonale, va, pour une part, s'orienter vers une **musique sociale** qui se fait jour en Allemagne avant l'hitlérisme et, s'autorisant de la *Neue Sachlichkeit (nouvelle objectivité)*, va servir la *Gebrauchsmusik (musique utilitaire, fonctionnelle)* et les *Lehrstücke* (décrits au 3°).

Sur le plan latin, réagissant contre l'amour quasi exclusif du théâtre en Italie, Casella (1883-1947) fonde la *Societa nazionale di Musica* et crée un mouvement de jeunes dont il parle dans Jeunes et indépendants italiens (*Revue musicale*, janvier 1927). Lui-même s'inspire des classiques italiens du XVIIIe siècle et réalise son « retour » dans la *Partita* avec piano de 1925 et *Scarlattiana* (1926). Louis Cortese montre son évolution dans : *Alfredo Casella* (Gênes, Emiliano Degli Orfini, 1935).

Après Strawinsky (on lira avec fruit le numéro spécial que lui

consacre la *Revue musicale,* mai-juin 1939), Schönberg et Bartok sont les deux « constructeurs » (selon Nietsche) du mouvement post-impressionniste amorcé en France en partie par la densité d'un Schmitt (1870-), la netteté d'un Ravel et surtout le langage harmonico-contrapunctique très neuf (basé sur l'usage de modes altérés) de Roussel (voir le numéro spécial de la *Revue musicale,* avril 1929, pp. 84 à 103).

Une date importante : 1925. SCHÖNBERG renforce son principe atonal en imaginant **la Série,** qu'il applique intégralement dans son *Quintette à vent.* Un concept syntaxique aussi restrictif où réapparaît, au surplus, les vieux procédés abandonnés du contrepoint classique, n'éveille alors que de rares échos et reste sans efficacité dans les pays latins (même un Hindemith s'y opposera toujours). La **musique sérielle,** dont on trouvera un exposé par SCHÖNBERG lui-même : La composition à douze sons dans le 4e cahier de *Polyphonie* (Paris, éd. Richard-Masse, s. d., traduction René LEIBOWITZ), n'aura d'influence généralisée que vingt ans plus tard, quand l'armistice de 1945 poussera la jeunesse vers les gestes libérateurs qui suivent les guerres (comme en 1871 et 1918). Et c'est aussi en 1945 que Bartok, mort pauvre, va connaître un prodigieux départ alors que le 2e *Concerto* pour piano, les 3e, 4e et 5e *Quatuors* et la célèbre **Musique pour instruments à cordes, percussion et celesta** datent de cette période d'entre-deux-guerres. La préface que HONEGGER a écrite pour le *Bela Bartok* de Serge MOREUX (Paris, éd. Richard-Masse, 1949), rend hommage au rôle novateur du musicien.

5° C'est sur le **théâtre musical** que l'effort de renouvellement s'est peut-être le plus porté durant la période qui nous étudions ici. Le grand opéra de Verdi, le vérisme italien, le réalisme ou naturalisme français accusent des rides profondes. L'opéra-comique de demi-caractère est périmé (*Marouf* d'Henri RABAUD [1873-1949], en 1914, est sa dernière réussite), le drame wagnérien et la production post-romantique des Germains, malgré les efforts de Richard STRAUSS, sont caducs, mieux, ne correspondent plus à notre conception du

spectacle chanté. Le « théâtre d'extase » *(Pelléas, Ariane et Barbe-Bleue, Pénélope)* ne peut se refaire, n'est plus viable. C'est alors que se dessinent trois tendances : *a)* Le **retour à l'opéra-bouffe,** amorcé par *L'heure espagnole* (1907) de RAVEL et qu'illustrent de façons diverses *Mavra* (1922) de STRAWINSKY, l'*Angélique* (1926) de Jacques IBERT, les comédies musicales (ou « opérettes sérieuses » de style non populaire) représentées au moment de l'Exposition universelle de Paris en 1937 et signées BARRAUD, RIVIER, THIRIET, DELANNOY, ROSENTHAL, HARSANYI, etc.

b) **L'opéra de chambre,** avec des effectifs instrumentaux restreints. Il permet d'obvier à des exploitations souvent déficitaires et assure, au surplus, l'hégémonie vocale aux acteurs si souvent couverts par des orchestres trop denses ou qui interceptent les paroles. MILHAUD avec *Les malheurs d'Orphée* (1924), ses trois *Opéras minutes,* et le *Pauvre matelot* (1926) y excelle. L'Anglais Benjamin BRITTEN (1913) suivra plus tard cette voie. La cantatrice BÉRIZA, créatrice d'*Angélique* et des *Malheurs d'Orphée* s'est consacrée avec succès au genre sur une scène à laquelle reste attaché son nom.

c) **L'opéra-oratorio.** Convention pour convention — puisque le théâtre est conventionnel par essence — les formules démodées du ténor avantagé par la seule expansion vocale de son rôle, l'hégémonie de la *prima donna* aux vocalises véloces ne pourraient-elles être remplacées par un concept d'ordre purement musical ? A considérer chez tant de personnages l'agitation qu'on qualifie d'action, pourquoi ne pas jouer le jeu jusqu'au bout et, réagissant contre le récitatif symphonique et la « mélodie continue » de Wagner, s'inspirer du théâtre antique, de son récitant ou meneur de jeu, du morceau séparé, du chœur incarnant soit le témoin objectif, soit l'idée de la foule collective ? Ou encore du théâtre italien des XVIIe et XVIIIe siècles ? La musique, certes, y gagnerait et STRAWINSKY l'affirme à propos d'*Œdipus Rex* (1927) dans *Poétique musicale* (Paris, éd. J.-B. Janin, 1945 ; éd. nouv., Plon, 1952).

L'*Antigone* d'HONEGGER, la même année, propose un long récitatif

quasi photographié d'après le mécanisme, le syllabisme du verbe mis en musique, et cela sans aucune expansion « chantable ». Deux intermèdes des chœurs, la polyphonie de l'orchestre en sont les seuls éléments lyriques. La nouveauté d'*Antigone* a été soulignée par de nombreux articles de presse réunis en une plaquette précédée d'une étude de Paul COLLAER, *Antigone* (Paris, éd. Senart, 1927). La *Préface* de la partition, critères du musicien et du poète Cocteau, est significative (Paris, éd. Senart-Salabert, 1927).

Amphion (1931) et *Sémiramis* (1933) sont, d'après l'auteur du texte Paul VALÉRY, des mélodrames (musique et drame) et tendent vers le théâtre, le spectacle intégral, mais n'échappent pas à la particularité qui veut que les partitions théâtrales d'Honegger peuvent passer au prix de très légères modifications (récitant parlé), de la scène à l'estrade du concert et vice-versa. C'est que chez lui, l'action, le drame ont moins d'importance que la musique qui, souvent incantatoire ou mystique, conduit.

Dans *Le théâtre d'opéra* (Paris, Éd. de Flore, 1946), Bronislaw HOROWICZ s'attache particulièrement à la forme « oratorio-opéra » (pp. 68 à 80) et c'est « oratorio dramatique » qu'HONEGGER baptise sa *Jeanne d'Arc au bûcher* (1935) qui a fait une brillante carrière à la scène comme au concert. José BRUYR dans son *Honegger* et Jacques CHAILLEY dans Honegger et le théâtre (*Revue d'histoire du théâtre*, Paris, éd. Michel Brient, 1956, I), en exposent la genèse. A la plupart de ces spectacles reste attaché le nom de la danseuse Ida RUBINSTEIN qui fut leur instigatrice.

Entre les trois tendances principales mentionnées ci-dessus s'insèrent les réalisations les plus variées qui doivent leur originalité soit au langage employé, soit à la forme ou encore au climat du sujet. Après BUSONI (*Doktor Faust*), Alban BERG dans *Wozzeck* (1920) use des formes de la musique pure (canon, passacaille, invention, etc.); HINDEMITH en fait autant dans *Cardillac*. *Padmavâti* de ROUSSEL (1914, orchestrée en 1918, créée en 1923) inaugure une manière sombre en pleine époque impressionniste et met en œuvre une technique très

personnelle, basée sur des modes exotiques. Opéra-ballet qui renouvelle Rameau, l'œuvre — une date — va rejoindre (annonce même) les jeunes tendances (voir l'analyse de Nadia BOULANGER dans la *Revue musicale* de mai 1929). L'Italien MALIPIERO met en scène un spectacle coupé avec ses *Sept chansons*, RAVEL renouvelle l'art de la chanson polyphonique de nos Jannequin dans *L'enfant et les sortilèges* (1925), féerie de COLETTE ; FALLA (1876-1946) dans *Le retable* met les chanteurs dans la fosse d'orchestre et sur la scène des marionnettes. Enfin, Kurt WEILL (1900-1950), collaborateur de Bert BRECHT pour *L'opéra de quat'sous*, s'est orienté vers un théâtre d'actualité, à tendance sociale, où se conjuguent des éléments aussi hétérogènes que le music-hall, l'atonalité, le ballet et le cinéma (*Royal Palace* [1927] par exemple). Quant à Darius MILHAUD, c'est son *Christophe Colomb* (1928) sur un texte de CLAUDEL — opéra-oratorio où intervient le cinéma — qui semble l'apport le plus neuf dans sa production théâtrale. (Voir le numéro sur la musique française de la revue *Anbruch*, Vienne, mai 1930.) Le *Panorama de la musique française contemporaine* de CŒUROY, *Cinquante ans de musique française* (vol. I) et l'*Histoire illustrée du théâtre lyrique* de René DUMESNIL (Paris, éd. Plon, 1953), seront utiles à consulter.

6° Le goût du **ballet** n'a cessé de se développer depuis que DIAGHILEW (1872-1929) et sa célèbre troupe des *Ballets russes* ont marqué son renouveau — même après la mort de l'animateur responsable, avant 1914, de créations aussi importantes que *Daphnis et Chloé* de RAVEL, *L'oiseau de feu*, *Pétrouchka*, *Le sacre du printemps* de STRAWINSKY, qui lui doit un départ fulgurant. Son influence a été considérable dans la période étudiée ici, renouvelant le répertoire, innovant à chaque saison sur le plan tant décoratif que chorégraphique, attirant au ballet des peintres illustres, provoquant l'émulation musicale. Voir à ce sujet, L'influence multiforme des ballets russes par Maurice BRILLANT (*Revue musicale*, déc. 1930, numéro spécial, et janv. 1931). FALLA avec *Le tricorne*, AURIC avec *Les fâcheux*, POULENC avec *Les biches*, PROKOFIEFF avec *Chout* et *Le pas d'acier*,

SAUGUET avec *La chatte*, Jean FRANÇAIX, RIÉTI qui renoue de façon charmante avec Rossini dans son *Barabau*, MILHAUD, tous plient leur muse à l'esthétique du ballet et tous doivent à Diaghilew qui nous révèle encore ce chef-d'œuvre qu'est *Noces* (1923) où STRAWINSKY oppose les sons liés (chœurs et solistes) aux sons mats (quatre pianos et percussion). Le disciple **Lifar** (1905-), aura une bienfaisante action sur la vie du ballet à l'Opéra de Paris et imaginera de créer d'abord et d'imposer au musicien le rythme de ses chorégraphies. C'est la voie d'*Icare*, *Le cantique des cantiques* (HONEGGER) dont il parle dans La danse et la musique (*Revue musicale*, mars 1938, numéro consacré au *Ballet contemporain*).

Les « Soirées de Paris », les « Ballets de Monte-Carlo » les « Ballets suédois » qui accueillent les « Six », autant de manifestations qui accusent la grande vogue du ballet dont on trouvera un résumé substantiel dans *Histoire du ballet* de Pierre MICHAUT (« Que sais-je ? », Paris, éd. des Presses Universitaires de France, 1945), dans son gros ouvrage : *Le Ballet contemporain* (Paris, éd. Plon, 1952), dans les livres d'André LEVINSON, *La danse d'aujourd'hui* (Paris, éd. Duchartre & Van Buggenhout, 1929), *Les visages de la danse* (Paris, éd. Bernard Grasset, 1933). Serge LIFAR a écrit un *Chez Diaghilew* (Paris, éd. Albin Michel, 1949).

7° La littérature, elle aussi particulièrement sensible au mouvement de renouvellement, cherche volontiers dans la musique le prolongement ou le parallélisme du verbe ; et l'on voit fleurir, accompagnant les pièces, de nombreuses **musiques de scènes** auxquelles des compositeurs tels que MILHAUD, HONEGGER, IBERT, DELANNOY, JAUBERT (1900-1940), AURIC, HOÉRÉE, BEYDTS appliquent des solutions élégantes avec des effectifs instrumentaux des plus réduits (parfois deux unités, et alors les ondes Martenot, instrument électronique [1928] aux multiples possibilités de timbres, est d'un grand recours).

Le **Cinéma muet** s'était déjà appuyé sur des partitions spécialement composées pour un film déterminé. En devenant **sonore**, il fixait sur

la pellicule une fois pour toutes le synchronisme entre la musique et l'image, dotant au surplus les plus petites salles d'un grand orchestre, de chœurs et de solistes de qualité. Voir à ce sujet le numéro de *Polyphonie* consacré à la *Musique mécanisée* (Paris, éd. Richard-Masse, 1950), et Le film sonore (*Revue musicale*, numéro spécial, déc. 1934). La **radiophonie** allait créer un genre nouveau : « L'illustration musicale » à mi-route de l'oratorio et de la musique de scène, alors que l'invention de l'enregistrement électrique et les perfectionnements du **phonographe** (pick-up) avaient déjà donné un nouvel essor — le film sonore et la radio y aidant — à la **musique légère.** L'époque le voulait qui désirait oublier ses morts et se divertir : la chanson et l'opérette (basées sur les danses nouvelles ou récentes : fox-trot, blues, one-step, scottisch espagnole, tango, etc.) ont connu une faveur exceptionnelle. *Phi-Phi* de CHRISTINÉ, en 1918, a tenu l'affiche durant trois ans. Citons aussi Louis BEYDTS *(Moineau)* et Maurice YVAIN *(Là-haut)*. Dans le domaine de la chanson, Raquel MELLER, Marie DUBAS, Maurice CHEVALIER, Charles TRÉNET sont des interprètes-créateurs (voir : *Cinquante ans de musique française*).

Conclusion

Si la période étudiée laisse apparaître dans chaque nation un écho plus ou moins prononcé des mêmes préoccupations esthétiques, le général peut y être circonstancié par le particulier national. Dans ce sens, on trouvera un Essai sur la situation de la musique en tous pays, dans « Géographie musicale 1931 » (*Revue musicale*, juillet-août 1931).

Les vingt ans qui ont séparé les deux guerres mondiales ont connu dans le domaine artistique une densité, une vitalité, un brassage d'idées, un jaillissement qui en font un chapitre assez exceptionnel de l'histoire. Coups de têtes, conversions tapageuses, mots d'ordre menaçants, injures, manifestes esthétiques, le dadaïsme, le surréalisme, l'engouement nègre, la querelle du jazz, le « retour au cirque »

avec les Fratellini, les audaces de Picasso, les gris-roses de Marie Laurencin, les feux d'artifices de Chagall, c'est là la toile de fond bariolée sur laquelle se projette la musique, qui s'allume avec elle, tisonnée par le même démon. Dans l'historique petite salle du Vieux-Colombier, organisés par la *Revue musicale* d'Henry PRUNIÈRES, au « Caméléon » (un « zinc » à Montparnasse), chez Wiener, les concerts font salles combles. On découvre BARTÓK, JANACEK (1854-1928), SZYMANOWSKI, PROKOFIEFF, et *Pierrot Lunaire* refuse du monde. Presque dans le même temps, Jane BATHORI crée les *Chansons madécasses* de RAVEL, polytonales, quintessenciées, bouleversantes, son chef-d'œuvre, FALLA brûle dans son aride *Concerto* pour clavecin, et HONEGGER lance sa *Pacific 231* tandis que VARÈSE soulève, salle Gaveau, une tempête de protestations avec ses *Amériques*, éprises du *Sacre*. En 1923, à l'instar des « Six », se groupe autour de SATIE, « l'École d'Arcueil » avec SAUGUET et le chef d'orchestre DÉSORMIÈRE, dont le nom, ainsi que ceux de STRARAM et GOLSCHMAN, s'attachent à tant de créations d'avant-garde (voir *Études* de D. MICHAUD, Paris, éd. Claude Aveline, 1927). En 1935, c'est au tour du groupe « Jeune France » (MESSIAEN, JOLIVET, LESUR, BAUDRIER). La capitale française est un foyer incandescent qui attire de nombreux musiciens à la recherche d'une discipline. C'est « l'École de Paris » parmi lesquels les quatre « danubiens », MIHALOVICI (Roumain d'origine), MARTINU (Tchèque), Conrad BECK (Suisse) et Tibor HARSANYI (Hongrois, 1898-1954).

La tranche 1918-1939, mieux qu'une période est un mouvement. Années troubles, ivres de vie, folles peut-être, mais exultantes d'enthousiasme, elles ont probablement fait diverger davantage le faisceau des tendances de conception. (Le recul en dégagera peut-être une ligne générale). En pratiquant une technique commune — tout ensemble révolutionnaire et archaïque — le dodécaphonisme sériel, en fait, cherche à retrouver l'unité perdue, à créer un style collectif. L'avenir répondra.

Arthur HOÉRÉE.

A consulter : *La musique française après Debussy* de Paul LANDORMY (Paris, éd. GALLIMARD, 1943). *L'écran des musiciens* de José BRUYR (Paris, éd. du Mercure de France, 1930, 2 vol.). *La musique moderne, 1905-1955*, par Paul COLLAER (éd. Elsevier, 1955). *Albert Roussel* de Marc PINCHERLE (Genève, éd. Kister, 1957).

II. — La musique actuelle (1940-56)

L'impressionnisme ayant été liquidé au cours de la période de l'entre-deux-guerres, les influences de Strawinsky, de Schönberg, de Hindemith, de Roussel et de Bartok, ayant atteint leur pleine efficacité pendant cette même époque, la date de 1940, pour artificielle qu'elle puisse paraître, marque le début d'une nouvelle tranche d'évolution.

Nous ne nous arrêterons pas ici à ceux des musiciens ayant atteint la maturité entre les deux guerres et qui, jeunes encore, continuent de produire sans que leur style soit sensiblement modifié (par exemple, un Milhaud). Il convient cependant de signaler l'évolution de certains chefs de file.

Pendant les années 1940, **Strawinsky** confirme un néo-classicisme déjà ancien mais qui se dépouille encore. On lira à ce sujet *Poétique musicale* par Igor STRAWINSKY (Paris, « Le Bon plaisir », Plon, 1952) ; *The message of Igor Strawinsky* par Théodore STRAWINSKY (Londres, Boosey and Hawkes, 1953) ; *Igor Strawinsky* par Alexandre TANSMAN (Paris, Amiot-Dumont, 1948) ; *Connaissance de Strawinsky* par Léon OLEGGINI (Lausanne, Foetisch, 1952). Les œuvres des années 1950 indiquent une évolution nouvelle vers une forme de néo-archaïsme — références aux musiciens de l'*Ars Nova* — à laquelle vient curieusement se combiner une adhésion tardive et progressivement réalisée au système des douze sons organisés en la méthode sérielle. A ce sujet, lire *Un concerto per San Marco* par Robert CRAFT (Biennale di Venezia, XIXe Festival Internazionale di Musica contemporanea, Venise, 1956).

Dans ses dernières œuvres, Belà **Bartók** (mort en 1945) tend à

revenir aux suggestions folkloriques, et s'est complètement libéré de la tension atonale de la période précédente. Il poursuit ses recherches dans un esprit de subtilité sonore, ce qui lui donne un ascendant très fort sur les jeunes compositeurs de tous pays, et déniaise dans une grande mesure l'oreille volontiers routinière du public. Lire à ce sujet : *Belà Bartók* par Serge MOREUX (Richard-Masse, Paris, 1955) ; Belà Bartók, l'homme et l'œuvre dans numéro spécial de *La revue musicale* (n° 224) (Richard-Masse, Paris, 1955) ; *Belà Bartók, a memorial review on his life and works* (Boosey and Hawkes, New York, 1950) ; *The life and music of Belà Bartók* par Halsey STEVENS (Oxford University Press, New York, 1953).

Parmi ces chefs de file, il convient également de citer Paul **Hindemith** qui confirme un néo-classicisme et un néo-académisme annoncés déjà au cours de la période précédente. Consulter : *Paul Hindemith* par Heinrich STROBEL (Schott, Mayence, 1948), et le traité de composition du musicien lui-même, *Unterweisung im Tonsatz* (nouv. éd. complétée, Schott, Mayence, 1940).

Quant à Serge **Prokofieff** (mort en 1953), les œuvres des dernières années se conforment de plus en plus aux suggestions de l'esthétique du réalisme socialiste. Sur ce sujet, on lira *Prokofieff* par Igor NESTIEV (Éditions du Chêne, Paris, 1946) ; *Tempo*, numéro spécial Prokofieff (n° 11) (Boosey and Hawkes, Londres, printemps 1949).

Sur un plan général, la musique actuelle depuis 1940 n'a pas encore fait l'objet d'études approfondies et systématiques. On ne peut que citer à cet égard les chapitres souvent assez brefs des ouvrages d'ensemble suivants : *La musique moderne* par Paul COLLAER (Elsevier, Bruxelles, 1955) ; *La musique française contemporaine* par Claude ROSTAND (Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1952) ; *La musique étrangère contemporaine* par André HODEIR (Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1954) ; *Philosophie der neuen Musik* par Theodor W. ADORNO (Tübingen, 1949) ; *Musik der Gegenwart* (Schott, Mayence, 1949), et *Neue Musik in der Entscheidung* (Schott, Mayence, 1954) par Karl H. WÖRNER,

ce dernier ouvrage comportant des développements assez poussés sur les personnalités principales et les techniques de la musique nouvelle, ainsi qu'une bibliographie très complète ; *Musique nouvelle* par H. H. STUCKENSCHMIDT (Corrêa, Paris, 1956) ; *British music of our time* par A. L. BACHARACH (Pelican books, Harmondsworth, 1946) ; *Introduction à la musique contemporaine* par Maurice LE ROUX, avec une préface de Claude DELVINCOURT (Les Éditions du Grenier à Sel, Paris, 1947) ; *Musique vivante, introduction au langage musical contemporain* par Jean-Étienne MARIE (Privat, Paris, 1953) ; *La musique de 1900 à 1950, chronologie des principales œuvres musicales du demi-siècle* par Henry-Louis DE LA GRANGE (Richard-Masse édit., Paris, 1952) ; par R. Aloys MOOSER, *Regards sur la musique contemporaine (1921-46)*, préface d'Arthur HONEGGER (Librairie F. Rouge & Cie, Lausanne, 1946), et *Panorama de la musique contemporaine (1947-53)*, préface de Bernard GAVOTY (Éditions René Kister, Lausanne, 1953) ; *Esthétique de la musique contemporaine* par Antoine GOLÉA (Presses Universitaires de France, Paris, 1954) ; *Horizons sonores, évolution actuelle de l'art musical* par Robert SIOHAN (Flammarion, Paris, 1956) ; *Melos, revue mensuelle de musique contemporaine*, dir. Heinrich STROBEL (Schott, Mayence) ; *Modern music, revue de musique contemporaine* (Minna Ledermann, édit., New York, 1925-47.)

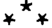


Toute une série de compositeurs arrivés à maturité après 1940 continuent de produire dans la lancée de la tradition diatonique ou de la renaissance de la modalité, absorbant plus ou moins volontairement, avec une spontanéité plus ou moins grande, et un retard plus ou moins considérable les acquisitions récentes. Il n'y a pratiquement pas de monographies ou de brochures à signaler sur ce sujet. Ces personnalités sont encore trop dernièrement fixées pour avoir pu solliciter sérieusement les musicographes. Force èst donc, là, de se référer aux études brèves figurant dans les ouvrages généraux cités

dans le paragraphe précédent. On signalera toutefois la sélection effectuée par Armand MACHABEY, *Portraits de trente musiciens français* (Richard Masse, édit., Paris, 1949), ainsi que la vaste encyclopédie en cours de publication (5 vol. parus), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* dirigée par Friedrich BLUME (Bärenreiter Verlag, Kassel, 1954 et ss.). Signalons également qu'un *Larousse musical* est actuellement en préparation sous la direction de Norbert DUFOURCQ.



Parmi les musiciens se rattachant à la tradition modale renaissante, mais ayant dépassé celle-ci, et ayant fait la synthèse de ce système et des autres techniques récentes, il faut réserver une place à part à **Olivier Messiaen** qui, tant par son exemple de compositeur que par son action de pédagogue, a eu, en ces années, une influence assez considérable sur les jeunes écoles actuelles (cette influence s'exerce rarement sur le plan rédactionnel, mais plutôt sur celui de la méthode, par la façon dont Olivier Messiaen, dans ses œuvres comme dans ses cours, recense les différentes possibilités d'expression : modes anciens, modes exotiques (et en particulier les modes indous), modes issus du chant des oiseaux, modes de création personnelle, rythmique exotique (et en particulier rythmique indoue), applications diverses de la méthode sérielle, etc.). Sur Messiaen lui-même, on se reportera aux ouvrages généraux cités plus haut, ainsi qu'aux notices dont il fait souvent accompagner ses partitions. Pour la base de son art et les prolongements qui peuvent en résulter, on consultera *Technique de mon langage musical*, traité de composition en deux volumes (Leduc édit., Paris, 1944). *Olivier Messiaen*, par Claude ROSTAND (Les Éditions Ventadour, Paris, 1957). Voir aussi *Musiciens français contemporains* de Georges FAVRE (Durand & Cie, Paris, 1955).



Au lendemain de la deuxième guerre mondiale, un phénomène se produit assez généralement dans le monde : la diffusion appliquée et

subite des théories de **Schönberg et de son école,** théories qui, jusqu'alors, n'avaient été cultivées que par une minorité de compositeurs de l'entourage plus ou moins proche du maître viennois, et qui n'avaient trouvé qu'une résonance assez restreinte chez les musiciens, cela partiellement en raison de l'importance prépondérante prise par les découvertes plus facilement spectaculaires, plus facilement séduisantes de Strawinsky. Aux États-Unis où réside et enseigne Schönberg dans les dernières années de sa vie, en Europe où enseignent quelques-uns de ses disciples ainsi que des élèves de Berg et de Webern, le foyer dodécaphonique va prendre feu avec vivacité. En France, c'est dans la classe d'Olivier Messiaen au Conservatoire national de Paris que le phénomène trouve son point de départ. Non que Messiaen ait prêché l'évangile schönbergien : mais de tous les moyens d'expression, de toutes les techniques dont il a signalé l'existence à ses élèves, c'est l'atonalisme organisé en la méthode sérielle qui va, à côté de l'exploitation de la modalité, attirer le plus vivement la curiosité de ceux dont le premier souci est de rechercher un renouvellement de la manière d'écrire la musique et de la manière de l'entendre. Les jeunes compositeurs qui se sentent appelés par une conception aussi humaniste de l'atonalisme, qui sont séduits par les perspectives que cet atonalisme leur propose, quittent Olivier Messiaen pour aller vers un dodécaphoniste spécialisé, René Leibowitz, qui va leur enseigner la méthode classique et rigoureuse. Chacun exploitera ensuite ses acquisitions suivant son tempérament : les uns (Pierre Boulez, par exemple), partisans de la discipline stricte, donneront une solution française aux prolongements de la technique webernienne ; les autres, moins sévères, feront écho à la souplesse expressionniste d'Alban Berg dans le cadre de l'impressionnisme latent de l'histoire de la musique française. A ce jour, ces travaux ont donné beaucoup d'expériences intéressantes, mais relativement peu d'œuvres réellement dignes de ce nom.

La bibliographie est encore assez mince sur ce sujet. Néanmoins, on lira les chapitres spécialisés des études générales citées ci-dessus

(en particulier GOLÉA, STUCKENSCHMIDT, ROSTAND, études que le cadre de ces ouvrages n'a pas permis de pousser suffisamment. D'importants éléments d'information se trouveront également dans *Schönberg et son école* par René LEIBOWITZ (J.-B. Janin édit., Paris, 1947) ; *Introduction à la musique de douze sons* par René LEIBOWITZ (L'Arche, édit., Paris, 1949) ; *Wozzeck ou le nouvel opéra* par Pierre-Jean JOUVE et Michel FANO (Plon, Paris, 1953) ; La musique et ses problèmes contemporains, brochure collective in *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault* (Julliard, Paris, 1954) ; *Domaine musical n° 1*, bulletin international de musique contemporaine, direction Pierre BOULEZ (Grasset, Paris, 1954) ; Inventaire des techniques rédactionnelles in *Polyphonie* (Richard-Masse, Paris, 1954) ; Anton Webern in *Die Reihe*, Information über serielle Musik (Universal Edition, Vienne, 1955) ; *Arnold Schönberg* par H. H. STUCKENSCHMIDT, trad. A. VON SPITZMÜLLER et Cl. ROSTAND (Édition du Rocher-Domaine musical, Monaco, 1956) ; *Style and idea* par Arnold SCHÖNBERG (Philosophical Library, New York, 1950) ; *Models for beginners in composition* par Arnold SCHÖNBERG (Knopf, New York, 1943) ; *Harmonielehre* par Arnold SCHÖNBERG, édition définitive (Universal Edition, Vienne, 1956).

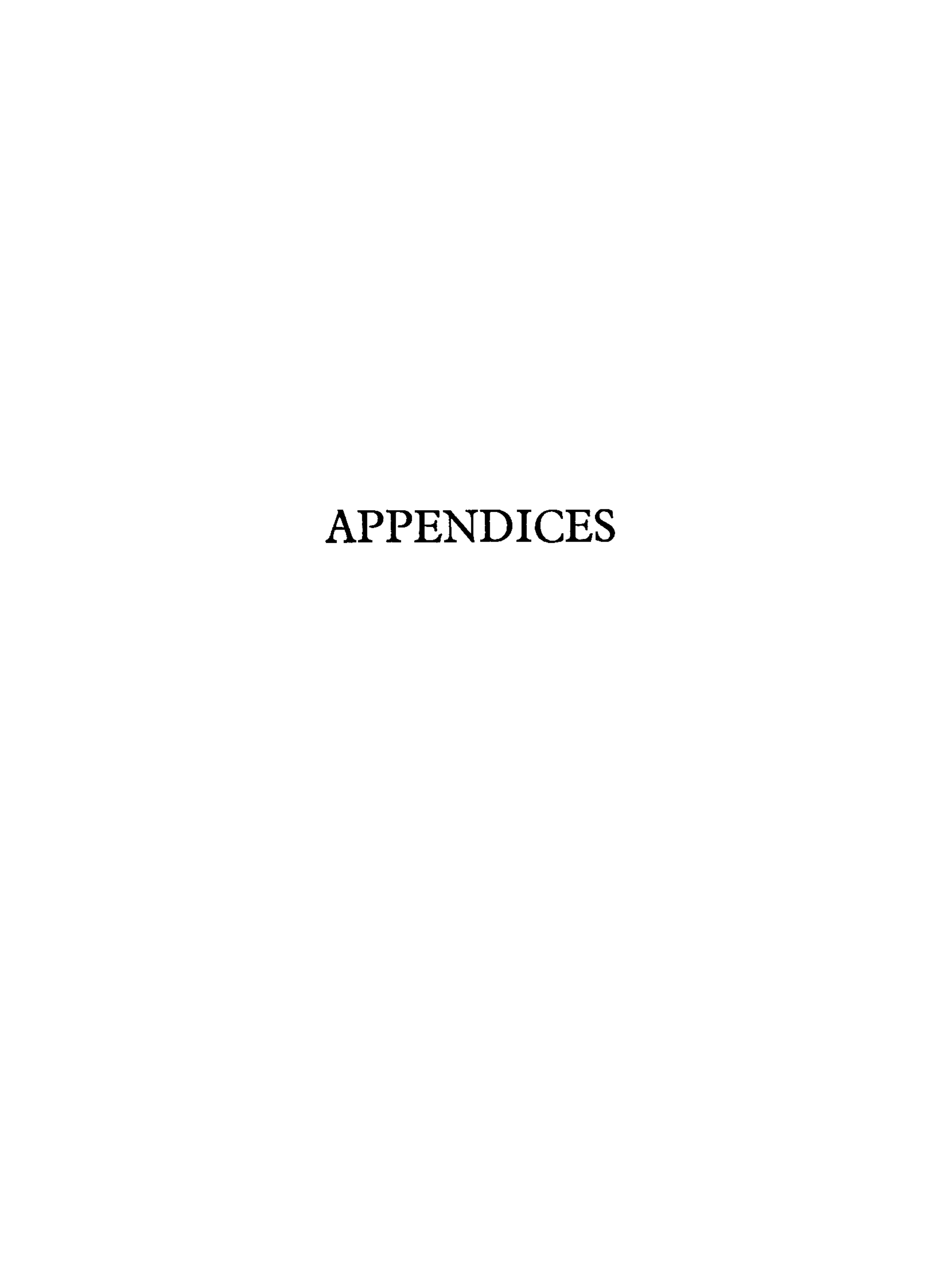


L'après-guerre a également vu se développer de nouvelles techniques dans le domaine du renouvellement du matériel sonore. A cet égard, il convient de signaler ce que l'on appelle, avec une certaine impropriété, la *musique concrète*, technique de caractère empirique qui ne semble pas devoir parvenir à exister en soi-même, mais qui, dans certains cas, paraît susceptible de contribuer à un indiscutable enrichissement des possibilités sonores. Ses deux promoteurs principaux sont Pierre Schaeffer et Pierre Henry. Lire à ce sujet : *A la recherche d'une musique concrète* par Pierre SCHAEFFER (Édition du Seuil, Paris, 1952). Vers une musique expérimentale, in *La revue*

musicale, n° 236, par SCHAEFFER, BOULEZ, EIMERT, etc. (Richard-Masse, Paris, 1957).

Il faut citer ensuite la *musique électronique* dont l'un des précurseurs a été, dès avant notre période, le Français américanisé Edgard Varèse. En France, la musique électronique a donné lieu à quelques travaux théoriques intéressants, mais elle n'est pas encore pratiquée d'une façon poussée. Par contre en Italie (Studio de la radio de Milan, direction Luigi Rognoni), et surtout en Suisse (Studio Hermann Scherchen de Gravesano), et en Allemagne (Studios Meyer-Eppler et Herbert Eimert de Bonn et de Cologne), cette technique, qui est de caractère scientifique, est l'objet de travaux dépassant largement le stade de l'expérience. Pas de bibliographie de langue française à citer sur ce chapitre. Par contre, on lira Elektronische Musik, numéro spécial de *Die Reihe* réalisé sous la direction de Herbert EIMERT et de Karl Heinz STOCKHAUSEN (Universal Edition, Vienne, 1955); *Gravesaner Blätter*, quatre numéros parus, sous la direction de Hermann SCHERCHEN (Ars Viva Verlag, Mayence, 1955-56).

Claude ROSTAND.



APPENDICES

CHAPITRE XX

L'ANALYSE MUSICALE : LANGAGE, STYLE ET FORMES

Le domaine de la musicologie est des plus vastes. L'étendue et la diversité des disciplines dont il exige l'acquisition sont intimidants. Comment un musicologue pourrait-il ignorer l'histoire générale, l'histoire littéraire, l'histoire des arts plastiques à la lumière desquelles s'informe et s'éclaire son étude ? Et cette étude ne requiert-elle pas la science du chartiste et la pratique d'au moins trois langues étrangères ? sans préjudice de l'essentiel, à savoir une aptitude à la musique qu'il faut bien se garder de confondre avec la pure et simple connaissance de la théorie musicale telle que l'enseignent communément les solfèges et les manuels scolaires.

Sans doute n'attend-t-on point du musicologue qu'il soit un solfégiste intrépide, un habile harmoniste — encore moins un virtuose de l'exécution ; on tient toutefois pour indispensable qu'il puisse entendre clairement et distinctement toute musique qui fait l'objet de sa recherche. Car il en va du langage musical comme de tout langage : il suppose de qui veut en rendre compte qu'il en connaisse non seulement les signes, l'orthographe et la grammaire, mais aussi la logique et la dialectique. En musique comme en toute matière de connaissance, il ne sert à rien de savoir matériellement lire, écrire et compter si l'on doit s'avouer incapable de se représenter mentalement

le sens du discours que figurent ici les lettres de l'alphabet ou les chiffres, là les notes de la gamme inscrites sur la portée. C'est dire qu'avant d'aborder l'objet propre de son étude, l'apprenti musicologue devra s'être exercé de toute manière, afin d'éduquer méthodiquement son oreille. Les mots qu'on vient d'écrire ont précisément fourni le titre du meilleur ouvrage que nous puissions recommander aux étudiants ne possédant aucune connaissance musicale de base, et qui cherchent un guide qui ramène pour eux l'**enseignement élémentaire de la musique** à la plus claire leçon de choses, en appuyant la notion sur la sensation. Désigner André GÉDALGE pour l'auteur de l'*Enseignement de la musique par l'éducation méthodique de l'oreille* (Librairie Gédalge, 1921), c'est donner à l'ouvrage la caution d'un homme qui fut l'éducateur de trois générations de musiciens : enfants des écoles, contrapuntistes et compositeurs, et dont les élèves se nomment Ravel, Enesco, Florent Schmitt, Honegger et Milhaud, entre tant.

Mais l'apprenti musicologue ne doit pas ignorer que nos solfèges exposent un état de la théorie musicale qui répond à la pratique commune d'une époque déterminée. **Cette théorie a évolué** au gré des lieux et des âges. Elle a varié avec le sentiment musical. Il faut savoir que les phénomènes sonores ont donné lieu à d'autres notations que la nôtre. Les mêmes signes, la même terminologie ont été pris parfois dans un sens différent de celui que nous leur donnons aujourd'hui. Cette question a été parfaitement résumée dans le livre de Jacques CHAILLEY sur *La musique médiévale* (Éd. du Coudrier, 1951). On en pourra faire une étude plus poussée quand on sera parvenu au stade de la spécialisation. Pour une vue d'ensemble des problèmes soulevés par l'évolution des systèmes musicaux, on consultera avec fruit la *Geschichte der Musiktheorie* de RIEMANN (Berlin, 1898, et éd. ultérieures).

Il va de soi que l'étude du solfège constitue une base de départ indispensable, mais tout élémentaire. La **formation du sens et du goût musical** requiert traditionnellement les disciplines de l'harmonie

et du contrepoint, que complètent l'exercice de la fugue et de la composition.

Les traités d'harmonie ont été conçus, dans le principe, en vue du dressage des praticiens qui se destinent à la composition. Ils comportent, comme tout dressage, une part légitime d'arbitraire et légifèrent au nom d'un académisme qui emprunte ses procédés à un style conventionnellement idéal, en prêtant aux grands classiques de la fin du XVIII[e] siècle des exigences qui sont en fait celles de leurs épigones (Chérubini).

L'étude de l'harmonie ainsi comprise ne répond guère aux vœux d'une formation musicologique. Elle est toutefois recommandable en ce que les préceptes de pureté légale qu'elle impose ont pour effet de développer l'affinement de l'oreille et la faculté d'analyse qui répondent au dessein principal du présent ouvrage. On ne peut donc qu'encourager ceux qui entreprendraient de s'astreindre à suivre la filière traditionnelle, sans leur recommander pour autant d'obéir aveuglément au traité de Dubois, plusieurs fois remanié pour les besoins de l'enseignement officiel de l'harmonie. Le traité de REBER et DUBOIS (Durand, édit.), peut rendre encore de bons services dans les classes d'écriture des conservatoires ; mais il est à ce point encombré de préceptes autoritaires et de formules, qu'il n'ouvre aucune perspective proprement *musicale* à l'esprit de l'élève.

Tout autre est le *Traité de l'harmonie* de Charles KOECHLIN (3 vol., éd. Max Eschig, Paris) où les raisons du goût sont complaisamment exposées, ce qui rend l'ouvrage impropre à l'usage des classes en le recommandant à l'attention de l'étudiant plus curieux d'esthétique que de formalisme rigoureux.

L'*Étude sur l'harmonie moderne* de René LENORMAND (éd. Max Eschig) éclaire en perfection les voies nouvelles que la musique s'est ouverte après Richard Wagner. La musicologie qui entreprend d'explorer la période du renouveau français ne peut négliger cet excellent ouvrage. Quant à ceux qui n'auront pas le loisir ou le souci de s'astreindre aux exercices d'écriture, et qui préféreront limiter

leurs efforts à s'entraîner à l'analyse musicale tout en affinant leur sens réceptif, ils trouveront sous une forme aisément accessible la nourriture la plus substantielle dans l'*Harmonie vivante* de Mme A. DOMMEL-DIÉNY (éd. Delachaux & Niestlé, Neuchâtel, 1953). Ce « Manuel pratique d'harmonie classique » explique clairement les comment et les pourquoi de la constitution des accords et de leurs enchaînements, sans imposer à l'étudiant les exercices de réalisation qui encombrent les traités scolaires. L'auteur s'est proposé d'éclairer l'amateur plutôt que d'exercer le professionnel. Son livre dit à peu près tout ce qu'un musicologue doit savoir de l'harmonie telle qu'on l'entend et l'enseigne de nos jours.

Encore une fois, l'étudiant musicologue doit se souvenir qu'aucun des traités qu'on vient de lui recommander n'a été spécialement écrit à son intention, puisqu'ils limitent tous leur propos à l'harmonie telle que la conçoit et la réalise la musique moderne. La curiosité de nos traités d'harmonie ne dépasse guère la période qui s'étend du déclin du XVIII[e] siècle à la fin du XIX[e]. Or, il est essentiel de pouvoir suivre le **développement de la science harmonique**, conquête de l'Occident, aux différents stades de son évolution millénaire — depuis le pseudo-Hucbald jusqu'à Olivier Messiaen.

L'ouvrage capital de Jacques CHAILLEY, *Traité historique d'analyse musicale* (éd. Alphonse Leduc, Paris, 1951), répond exactement à cette nécessité. Il s'agit d'une vaste et claire synthèse qui permet au lecteur de se faire une idée cohérente de l'exigence progressive du sens harmonique instinctivement lié au phénomène physique de la résonance naturelle. Cet ordre de complexité croissante rend compte des avatars du langage et du style. La théorie répond clairement aux faits. Elle débarrasse un terrain jusqu'alors encombré de notions contradictoires et fait justice de préjugés absurdes et tenaces. Le traité de Jacques Chailley devrait être le livre de chevet de l'apprenti musicologue. Selon l'état de sa préparation théorique, il pourra en entreprendre la lecture exhaustive soit au début, soit à la fin de ses études d'harmonie.



Ce qui précède s'adresse avant tout à l'étudiant issu des filières universitaires, soucieux de s'assurer une base musicale de départ. Ses études préparatoires et ses travaux d'approche ne sauraient être tenus pour achevés avant qu'il ait réuni un minimum d'acquisitions techniques. Ces acquisitions pourraient se résumer aux quatre points suivants :

1° Entendre intérieurement, à la lecture muette, un texte musical pris dans une œuvre facile de style classique (par exemple, la *Sonate en* ut *majeur* de MOZART (K 545) ;

2° Faire correctement une dictée musicale de moyenne difficulté, à deux voix ;

3° Posséder une pratique élémentaire du clavier, suffisante pour se rendre compte *de auditu* de l'allure d'une phrase et d'un enchaînement d'accords ;

4° Réaliser au piano, sans longue préparation, une basse chiffrée des XVIIe ou XVIIIe siècles (voir sur ce point l'ouvrage capital d'Eugène BORREL sur *L'interprétation de la musique française de Lully à la Révolution*).

L'étudiant musicien professionnel à qui ces épreuves paraîtront élémentaires, éprouvera pour sa part le besoin d'approfondir sa culture générale. Celle-ci devra, pour les aspects particuliers du secteur d'études choisi, faire appel aux disciplines les plus variées : chaque chapitre du présent ouvrage le renseignera sur ce sujet.

Tout compte fait, l'étudiant qui a reçu la formation artisanale du musicien, aura généralement moins de peine à se plier aux strictes disciplines musicologiques que n'en éprouvera l'intellectuel de formation littéraire à centrer son attention sur l'objet propre de son étude.

Ce dernier devra prendre le parti de renoncer à l'exorbitant privilège d'autorité que les hommes de lettres sont trop souvent enclins à s'arroger en toute matière qui sollicite peu ou prou le jugement esthétique. On ne saurait assez mettre en garde le musicologue débu-

tant contre la tendance si répandue — et trop apparemment autorisée par de brillants précédents — à prendre les accessoires poétiques pour l'essentiel de la musique et l'occasion de l'œuvre pour la cause qui l'a déterminée. S'imaginer, comme on le fait si souvent, qu'on a surpris les secrets d'une œuvre musicale parce qu'on a deviné l'anecdote plus ou moins autorisée qui s'inscrit en marge de son développement, est une illusion comparable à celle qui nous porterait à croire que nous sommes experts en géologie pour nous être avisés qu'un rocher affectait l'apparence d'un chameau.

On souhaite que l'intellectuel musicologue n'oublie jamais le vieil adage que Cicéron, dans un passage de ses *Épîtres familières*, emprunte à la *Politique* d'Aristote : *Cogitare debebis nullam Artem Litteris, sine aliqua exercitatione percipi posse.* — « Il n'est pas un seul art que les lettres enseignent. Ce n'est que par l'exercice que l'on vient à s'en instruire. »

ROLAND-MANUEL.

CHAPITRE XXI

ACOUSTIQUE MUSICALE ET THÉORIES PHYSIQUES

Très tôt, l'homme primitif prit conscience de l'une des caractéristiques essentielles du son musical : la fixité de son intonation. Ainsi fut-il amené à établir des rapports entre des sons d'intonations différentes. A ce sujet, on lira, dans *Musique russe*, t. II, Paris, P. U. F. (1953), l'article de BRAILOIU (Constantin), Sur une mélodie russe (8° V 59987 (5 II), où l'auteur étudie les diverses hypothèses concernant la formation des systèmes archaïques. On peut dire que la théorie physique de la musique exista en puissance à partir du moment où il fut possible de reproduire les intervalles selon une base logique. A l'aurore de l'art, cette théorie, guidée par le critère de l'oreille, se fonda sur les mensurations effectuées, en Chine sur des tubes, en Grèce sur les cordes tendues. On discute encore la question de savoir lequel, d'entre les divers peuples, a été l'initiateur des autres. Sur les origines de la théorie musicale, on consultera : ROUSSIER (abbé), *Mémoire sur la musique des Anciens*, Paris, Lacombe (1770) (V 10649). AMIOT (le P. Jos.-Marie), *Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes*, Paris, Noyon L'aîné (1779) (V 10666). CHAVANNES (Édouard), *Les mémoires historiques de Sé-ma Ts'ien*, Paris, Ernest Leroux (1895-1905), 5 tomes en 6 vol. (Mss) (8° Imp. Or. 2707 (I-V). LALOY (Louis), *La musique chinoise*, Paris, H. Laurens (1910)

(8° G 8382 (37). Dans *Encyclopédie Lavignac*, Ire Partie, t. I, Paris, Delagr. (1921), Us. Mus. (Dict. 38 (1), art. de COURANT (Maurice), *Essai historique sur la musique classique des Chinois*. GRANET (Marcel), *La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel (1950) (8° G 12826 (25 *bis*).

En tout état de cause, considérant les connaissances historiques actuelles, Pythagore (VIe siècle av. notre ère) et ses disciples se présentent comme les premiers théoriciens qui se puissent situer dans le temps avec quelque certitude. Sur l'école pythagoricienne, dite des « canoniciens », voir : CHAIGNET (A.-Ed.), trad. *Pythagore et la philosophie pythagoricienne*, Paris, Didier (1873) (J 17229). Sur l'école des « harmoniciens », dont Aristoxène fut l'initiateur, et qui, répudiant l'importance des nombres, s'opposait ainsi aux « canoniciens », les travaux capitaux sont : RUELLE (Ch.-Em.), trad. *Aristoxène. Éléments harmoniques*, Paris (1870) (4° Vm 363 (1-6). LALOY (Louis), *Aristoxène de Tarente, disciple de Pythagore et la musique de l'Antiquité*, Paris (1904) (4° V 5789 (1). On trouvera dans l'*Encycl. Lavignac*, Ire Partie, t. I, à l'art. *Grèce* par Maurice EMMANUEL, Us. Mus. (Dict. 38), chap. IV, p. 453 et suiv., des détails sur les calculs pythagoriciens. Voir également : GEVAERT (F.-Aug.), *Les problèmes musicaux d'Aristote*, Gand (1903), Us. Mus. (Traité 58). Signalons aussi, en latin : BOETIUS, *Institutiones... musicae*, Us. Imp. (Casier B. D. Teubner 40 (2).

Pour ce qui est de la nature physique du son, les Anciens n'ont eu généralement que des connaissances vagues et souvent erronées. Aux ouvrages précédemment cités, on ajoutera : LALO (Charles), *Éléments d'une esthétique musicale scientifique*, 2e éd. augm., Paris, J. Vrin (1939) (8° V 54406), p. 57, ouvrage capital auquel on se reportera utilement pour toutes les questions envisagées dans ce chapitre. On aura une vue d'ensemble de la théorie antique avec : GEVAERT (F.-A.), *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, Gand (1875-1881), 2 ex. (4° V 384 et 3844).

Il ressort des textes de l'Antiquité que les spéculations théoriques touchaient, d'une part, à la science des nombres appliquée à la

mensuration des corps sonores, de l'autre à la psychologie (appréciation des rapports intervalliques par l'esprit). Il faut signaler particulièrement que la notion de consonance, définie de façon abstraite par les nombres simples, y est aussi mise en parallèle avec le phénomène psychologique de fusion. Voir : JAN (Carl VON), *Musici scriptores Graeci* (en grec et en latin), Us. Impr. (Casier B. G. Teubner 178). Cette question de la fusion a été spécialement étudiée au XIXe siècle par STUMPF (Carl), *Geschichte des Konsonanzbegriffes*, München, J. Roth (1901) (R 5538 (21), dont les travaux ont été commentés en France par Ch. LALO *(op. cit.)*, au chap. « La fusion des sons ».

La naissance et le développement de la polyphonie constitue, entre le IXe et le XIIIe siècles, le fait capital qui s'exprime, sur le plan théorique, par l'évolution de la notion de consonance, celle-ci s'explicitant alors presque uniquement sous l'aspect abstrait des proportions numériques. Ne pouvant citer ici tous les *Scriptores*, dont l'étude de première main est indispensable, on consultera au moins RIEMANN (Hugo), *Geschichte der Musiktheorie im XI-XIX Jahrhundert*, Leipzig, M. Hesse (1898) (4° Vm 305). Mais les intervalles pythagoriciens, conformes à la pratique monodique et à la polyphonie médiévale, ne tardèrent pas à entrer en conflit avec la pratique de l'art à partir du moment où, instinctivement, l'évolution de la consonance prit appui sur des principes ne se bornant plus à la seule référence de quinte. D'autres systèmes virent alors le jour et suscitèrent de graves problèmes, dont le moindre n'était pas l'accord des instruments à sons fixes. Sur cette question qui devait aboutir au compromis du « tempérament égal », consulter : DUPRÉ (Marcel), *Données élémentaires d'acoustique à l'usage des étudiants organistes*, Paris, H. Hérelle & Cie (1937) (8° V, Pièce 25897), et l'appendice de DUSSAUT (Robert) au 2e vol. de la *Théorie complète de la musique* de CHAILLEY-CHALLAN, Paris, Leduc (1947).

Le XVIIe siècle voit s'ouvrir une ère nouvelle pour la science musicale. Déjà, au siècle précédent, le P. MERSENNE (Marin), dans son *Harmonie universelle*, Paris (1636) (Rés Vma 43) avait pressenti

l'existence des sons partiels accompagnant le son fondamental ; mais ce fut à Sauveur que revint l'honneur, en 1700, de confirmer ce phénomène de la résonance, dont Rameau se saisit aussitôt pour en faire le principe naturel de l'harmonie : RAMEAU (Jean-Phil.), *Génération harmonique ou traité de musique théorique et pratique*, Paris, Prault fils (1737) (Rés V 2496).

Le système ramiste, cependant, s'il paraissait fournir une base physique, logique, à la science des accords, ne résolvait pas, loin de là, tous les problèmes auxquels s'étaient heurtés les théoriciens antérieurs. D'une part, c'est la consonance, qui demeure sans définition satisfaisante (voir Ch. LALO, *op. cit.*, p. 85). C'est ce qui incita Helmholtz à rechercher la solution dans une conjonction de la physiologie avec la psychologie et la physique : HELMHOLTZ, *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, trad. de l'all. par G. GUEROULT et WOLFF, Paris, Masson & Fils (1868-1874), 2 vol. (V 41506-41507). Mais cette doctrine fut bientôt battue en brèche par celle de la fusion des sons : STUMPF (Carl), *Tonpsychologie* (en all.), Hirzel, Leipzig (1883-1890), 2 vol. (8° V 6509) et *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, Leipzig (1898-1901) (8° V 27760), que la théorie du « rythme inconscient » chercha à compléter (1885) sur le plan psycho-physiologique : LIPPS (Theodor), *Psychologische Studien*, Leipzig, Dürr (1905), 2e éd. (en all.) (8° R 20729). D'autre part, devant la difficulté de trouver dans la résonance une justification physique à l'accord mineur, on en revint à une théorie dualiste bien proche de celle, purement mathématique, imaginée par ZARLINO au XVIe siècle. Voir OETTINGEN (Arthur VON), *Das duale Harmoniesystem* (1866) ; 2e éd., Leipzig (1913) (en all.) (8° V 37014). Quant au postulat des harmoniques inférieurs, imaginé par Riemann, il fut par la suite abandonné par son auteur. On trouvera un résumé de la question et une bibliographie dans : RIEMANN (Hugo), *Dictionnaire de musique*, 3e éd., Paris, Payot (1931), Us. Mus. (Dict. 56), art. Harmoniques (2), et Son.

Ainsi, les théoriciens du début de ce siècle, abandonnant l'idée

ramiste d'un « principe naturel », ont cherché dans la psychologie les fondements de la science musicale. Mais voici que, de nos jours, se manifeste un retour aux données objectives. C'est HINDEMITH (Paul), qui, dans son *Unterweisung im Tonsatz*, Mayence, Schott's Söhne (1940), in-8° (trad. angl. : *The craft of musical composition*), tente d'établir sur de nouvelles bases physiques les lois d'une « tonalité » étendue aux douze sons. C'est également CHAILLEY (Jacques), *Traité historique d'analyse musicale*, Paris, Leduc (1951) (Vmb 420) qui, en étudiant l'évolution du sentiment de consonance, cherche à concilier les données de la résonance, dégagées de leur rigueur mathématique, avec les faits psychologiques. Voir aussi, de ce dernier, la sténographie du cours de Sorbonne, *Formation et transformations du langage musical* (C. D. U., 1956, 1re année seule parue, I : *Intervalles et échelles*).

Ouvrages généraux à consulter : RIEMANN (H.), *Katechismus der Akustik*, Leipzig (1891) (8° V 39860). ROUSSELOT (abbé), *Principes de phonétique expérimentale*, Paris, Didier (1924), 2 vol. (8° X 17825). GRAMMONT (Maurice), *Traité de phonétique*, 4e éd., Paris, Del. (1950) (4° X 2016). BOUASSE (H.), *Acoustique générale*, Paris, Del. (1926) (8° V 46423). CHAILLEY (Jacques) et CHALLAN (Henri), *Théorie de la musique*, Paris, Leduc (1947) (4° V 16007). HUSSON (Raoul), Étude expérimentale des conditionnements acoustiques... de l'esthétique musicale, *Annales des télécommunications*, t. 8, n° 2, fév. 1953 (4° V 15310). SIOHAN (Robert), *Horizons sonores*, Paris, Flammarion, 1956.

On ne peut omettre de signaler l'initiative des musiciens futuristes : RUSSOLO (Luigi), L'art des bruits *(Manifeste futuriste)*, Dir. du Mouv. futuriste, Milan (1913) (4° R 2616), qui a été récemment reprise, sur des bases différentes, en France, sous le nom de « Musique concrète » : SCHAEFFER (Pierre), *A la recherche d'une musique concrète*, Paris, Édit. du Seuil (1952) (16° Z 519 (48), et en Allemagne, avec la dénomination de « musique électronique ». Voir : *Cahiers de la Compagnie Mad. Renaud-J.-L. Barrault*, 2e année, 3e Cahier, l'art. de STOCKHAUSEN (Karlheinz), Une expérience électronique (16° Y 178 (3);

et, du même auteur, dans *Domaine musical,* n° 1 (1954) (8° V 52158), l'art. Situation actuelle du métier de compositeur.

C'est à l'avenir, et aux œuvres, qu'il appartiendra de se prononcer sur la validité d'une entreprise qui tend à remettre en question l'une des démarches essentielles par lesquelles la musique, depuis ses plus lointaines origines, s'est dégagée de la gangue des bruits.

Robert SIOHAN.

CHAPITRE XXII

PHYSIOLOGIE MUSICALE

I. — Voix

Il a été observé depuis un temps immémorial que la voix se formait dans le larynx, mais ce n'est que depuis 70 ans environ que l'on sait que sa formation est due à la vibration des cordes vocales, petits bourrelets musculaires susceptibles d'obstruer la trachée à l'intérieur du larynx.

Jusqu'en 1950, cette genèse était cependant demeurée mal connue dans son détail. On l'expliquait par la simple comparaison des cordes vocales à un système d'anches vibrantes, périodiquement écartées par la pression sous-glottique. Mais ces vues simplistes laissaient inexpliqués bon nombre de phénomènes vocaux très importants.

L'étude expérimentale de la vibration des cordes vocales a été commencée en 1950 par Raoul HUSSON (Thèse Fac. Sc., Paris, 17 juin 1950, *La revue scientifique*, édit., 1951), et elle a montré que la fréquence de la vibration, à chaque instant, était imposée par celle des influx moteurs que le cerveau envoie au larynx par l'intermédiaire de son nerf moteur (dit nerf récurrent). La genèse de la vibration des cordes vocales est donc cérébrale.

Peu après, d'importants travaux expérimentaux sont venus préciser cette genèse. André MOULONGUET a réussi à capter les influx récurrentiels sur l'homme vivant, pendant la phonation, au cours d'expériences

célèbres (1952-53). Paul LAGET a reproduit la vibration des cordes vocales par simple stimulation électrique du nerf récurrent, sans courant d'air. Raoul HUSSON et Christian CHENAY ont montré que l'étendue de toute voix ne dépendait que de l'excitabilité du nerf récurrent de chaque sujet. J.-H. AMADO a précisé les étroites dépendances entre la voix et les différentes secrétions endocriniennes. Toutes ces recherches ont été publiées par la *Revue de laryngologie Portmann*, éditée à Bordeaux, dans ses *Supplementa* de février 1953 et de février 1954.

A sa sortie du larynx, la voix traverse les cavités pharyngée et buccale (et parfois nasale), avant de se transformer en onde progressive. Elle y bénéficie de résonances, toujours très faibles en voix parlée, plus marquées en voix chantée. Ces résonances donnent à la voix ses diverses colorations vocaliques. L'étude de ces phénomènes résonantiels, relativement facile, a été faite depuis longtemps par de nombreux savants. Les études les plus récentes sur ce sujet se trouvent dans les publications du *Bell telephone laboratories*, à dater de 1940.

La formation de la voix, et surtout de la voix chantée de grande intensité (chant théâtral), développe au sein des organes phonateurs des sensations internes multiples et nettement perçues. Leur importance est extrême dans la pédagogie et dans la conduite du chant. Elles ont une action excito-réflexe sur le tonus des cordes vocales. C'est enfin par leur introspection consciente et constante que le chanteur apprécie sa propre voix et la qualité de son émission.

La voix parlée et la voix chantée ont des physiologies assez différentes. Dans la voix chantée, c'est le cortex cérébral, en liaison avec les centres auditifs, qui assure la commande des rythmes récurrentiels qui imposent la fréquence des sons. Dans la voix parlée, la commande est de niveau sous-cortical, et elle est ainsi libérée d'un contrôle neurologique cortical. C'est ce qui explique que, dans la voix parlée, la hauteur des sons soit constamment et si rapidement fluctuante, au gré des moindres intentions expressives.

II. — Audition

L'audition est assurée par un organe périphérique, l'oreille, reliée aux centres corticaux auditifs par des voies nerveuses complexes.

L'oreille externe, formée du pavillon et du conduit auditif, paraît jouer un rôle assez net dans l'orientation auditive, surtout chez certains animaux.

L'oreille moyenne, formée d'une cavité aérienne séparée de l'air extérieur par la membrane du tympan, transmet les vibrations du tympan par une suite d'osselets très petits qui, en dernier lieu, conduisent les vibrations jusqu'à l'oreille interne. L'ensemble de ces organes joue incontestablement un rôle de transmission des sons jusqu'aux terminaisons nerveuses inclues dans l'oreille interne. Mais il a aussi un rôle non moins contestable de protection de l'oreille interne vis-à-vis des stimulations auditives trop fortes qui pourraient en léser les structures délicates.

C'est dans l'oreille interne que s'élabore vraiment la stimulation auditive. Elle est formée *grosso modo* d'une cavité de forme compliquée, le limaçon, divisée en deux par un sac membraneux qui en épouse les formes. La partie intérieure du sac contient les terminaisons du nerf auditif par lesquelles s'élaborent les véritables stimulations auditives. On peut dire que l'oreille interne a pour mission de transformer les variations de pression que lui transmet l'oreille moyenne en influx auditifs qui remontent vers les centres cérébraux le long du nerf auditif et des voies qui lui font suite. Le détail de cette transformation n'est pas encore entièrement connu, malgré un nombre immense de travaux. On sait toutefois que les terminaisons nerveuses inclues dans le limaçon ont une certaine spécificité vis-à-vis des sons des différentes fréquences, les sons aigus paraissant perçus à sa base et les sons graves à son sommet.

Cette spécificité relative à la fréquence se poursuit le long des voies nerveuses ascendantes jusqu'au cortex cérébral, et une topographie très précise des centres corticaux auditifs a pu être établie

selon l'échelle des hauteurs perçues (en gros de 30 à 25 000 par seconde).

Sur ces sujets, on consultera, en langue anglaise, l'ouvrage de STEVENS et DAVIS, *Hearing, Its Psychology and Physiology* (3e éd., 1948, John Wiley, New York), et, en langue française, l'excellente mise au point de MM. LE MEE et ABOULKER, *Données actuelles de la physiologie de l'audition* (Rapp. au Congrès de la Soc. franç. d'O. R. L., Arnette, édit., Paris, 1953).

III. — **Perception auditive**

La perception auditive est assurée par les centres nerveux auxquels parviennent les influx auditifs le long des voies nerveuses qui remontent de l'oreille au cortex spécifique.

Au niveau du bulbe se déclenchent déjà des réactions de caractère moteur, dynamogénique et tonique, sensibles surtout aux stimulations rythmiques (R. HUSSON, *C. R. Acad. Sc.*, Paris, 232, 1951, p. 1247, et 232, 1951, p. 1589). Ces réactions motrices ont été bien étudiées par FRAISSE, OLÉRON et PAILLARD (*Année psychologique*, t. LIII, 1953, fasc. 1 et 2).

A un niveau un peu supérieur, celui du diencéphale, les stimulations auditives déclenchent des réactions végétatives variées : c'est là que la sensation auditive acquiert son caractère agréable ou désagréable, et prend sa qualité affective fondamentale. Là s'élaborent les éthos musicaux, qui paraissent déjà à la base de la constitution des gammes. On lira sur ce sujet les remarquables travaux de G. VAN ESBROECK (*Revue de laryngologie Portmann*, Supplementum de février 1954, p. 320 ; et *Qu'est-ce que jouer juste ?*, vol. de 126 p., biblio., Éditions Lumière, Bruxelles, 1946).

Au niveau du cortex cérébral, les stimulations auditives, et surtout musicales, déclenchent leur cortège immense de réactions variées, visuelles surtout, de caractère intellectuel. Ces réactions dépendent considérablement du dressage neurologique antérieure-

ment subi par le sujet par voie auditive, c'est-à-dire de ce que l'on appelle communément sa culture musicale. Ce niveau est susceptible de conditionnements, et l'établissement des leit-motivs wagnériens en est un exemple typique.

La perception des formes musicales complexes n'est nullement la perception d'éléments simples superposés ou successifs : elle fait intervenir la notion de perception globale dans toute sa généralité, sur laquelle se greffe toute la psychophysiologie de l'audition. On commence à en étudier objectivement les lois (voir à ce sujet les travaux de R. FRANCÈS, *Journal de psychologie normale et pathologique*, janvier-mars 1952, pp. 78-96, et janvier-mars 1953, pp. 87-96, bibliog.).

Sur l'ensemble des problèmes psychophysiologiques posés par la musique, on lira avec fruit l'ouvrage de PIERON, *La sensation, guide de vie* (Gallimard édit., Paris, 2e éd., 1945, 420 p.), et le mémoire de R. HUSSON, Étude expérimentale des conditionnements acoustiques, physiologiques et psychophysiologiques de l'esthétique musicale, paru dans les *Ann. des télécommunications*, t. VIII, nº 2, février 1953, pp. 51-72, et dans les *Cahiers d'acoustique*, t. V, pp. 10-32, bibliog.

Raoul HUSSON.

Chapitre XXIII

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DU XVIe SIÈCLE A NOS JOURS

Aucun travail musicologique de quelque envergure, concernant les époques qui se sont succédées depuis la réorganisation des différentes bandes de musiciens de la Cour de France, par François Ier, peu après son avènement, jusqu'à nos jours, ne peut guère se concevoir sans le soutien de solides connaissances d'organologie et d'instrumentation. En effet, au cours du XVIe siècle, et durant la première moitié du XVIIe, les « chœurs » homogènes d'instruments (violes, flûtes douces, cromornes, cornets, etc.), ont progressivement accaparé, dans les manifestations musicales, la part jadis réservée aux ensembles vocaux et, en un temps remarquablement court, les chanteurs (solistes ou ensembles) se sont accoutumés à ne plus se produire sans le secours d'instruments d'accompagnements (orgue, luth, théorbe, basse de viole, épinette, clavecin, etc.). A demi accomplie, cette évolution a pu offrir aux collaborateurs de Beaujoyeux le matériel instrumental du *Ballet comique de la Reyne* (1581), plus avancée (1607), elle explique l'instrumentation de l'*Orfeo* de Monteverdi, parvenue à son terme, elle offre à Lully l'orchestre de ses opéras, bien proche, à tout prendre, de l'orchestre classique de Haydn, Mozart, Gluck ou Beethoven. Dès les premières décades du XVIIe siècle, la musique vocale « a capella » était un genre révolu.

Il faut entendre par **organologie** l'étude et la description des instru-

ments de musique du point de vue acoustique et mécanique, ainsi que des procédés d'exécution. Cette discipline exclut, par principe, toute incursion étendue dans le domaine de la littérature musicale, et elle accorde un égal intérêt à un instrument « noble » (le violon, par exemple) et à une curiosité acoustique telle que l'harmonica de verre ou à un instrument jouet tel que la guimbarde. L'histoire de l'**instrumentation**, par contre, apprendra quel rôle fut, à des époques et en des lieux déterminés, départi aux différents instruments dans les manifestations musicales. S'appuyant sur ces deux sciences, le musicologue pourra soit ordonnancer des reconstitutions exactes, quant à l'esprit et à la lettre, d'exécutions de musique ancienne, soit en donner une équivalence justifiée pour instruments modernes. Sur un autre plan, il s'épargnera bien des contre-sens d'analyse de textes musicaux anciens.

L'étude de l'histoire de l'instrumentation devra reposer sur des bases d'organologie extrêmement sûres, ce qui n'est pas toujours facile, car certains instruments du passé posent bien des énigmes que les spécialistes les plus perspicaces n'ont pas résolues. L'étude de l'organologie devra elle-même s'appuyer sur des connaissances d'acoustique minimum. Quoique déjà ancien, l'ouvrage de V.-C. MAHILLON, *Éléments d'acoustique musicale et instrumentale* (Bruxelles, Manufacture générale d'Instruments de Musique C. Mahillon, 1874), reste le meilleur initiateur du musicien à l'ensemble des règles et lois physiques qu'il se doit de connaître. A défaut, les chapitres sur l'acoustique (pp. 1 à 61) du petit manuel d'A. LAVIGNAC, *La musique et les musiciens* (nouv. éd., Paris, Delagrave, 1950), réécrits par M. A. IVANOFF, pourront servir utilement le débutant. Dans ce même ouvrage, on trouvera, page 61, deux bibliographies assez complètes de la question. Il ne faudra utiliser qu'avec la plus extrême circonspection, par contre, les chapitres sur l'instrumentation que l'on trouvera à la suite. D'autres ouvrages, plus théoriques, pourront également être consultés avec profit : H. BOUASSE, professeur à la Faculté des Sciences de Toulouse, *Acoustique générale ; ondes aériennes* (Delagrave, Paris,

1920, 522 p.), et les petits manuels passablement spécialisés publiés dans la collection « Que sais-je ? » (Paris, Presses Universitaires de France) : J.-J. MATRAS, *Le son* ; J. GRANIER, *Les phénomènes vibratoires*, et A. GRIBENSKI, *L'audition*. Il conviendra, enfin, de compléter ces connaissances de renseignements sur les principes du fonctionnement et de la construction des instruments nouvellement inventés, basés sur les découvertes de l'électricité et de l'électronique (ondes Martenot, orgues électriques, etc.), que l'on pourra trouver dans l'ouvrage de Constant MARTIN, *Musique électronique* (Paris, « Technique et vulgarisation », 1950).

Avant d'aborder l'étude des instruments tombés en désuétude, il sera bon de s'initier aux principes de construction et d'utilisation des instruments actuellement en usage, à propos desquels il sera plus aisé de recueillir des informations d'une authenticité indiscutable. Il faudra d'abord consulter un traité d'orchestration, dans lequel on en trouvera l'essentiel ; les plus usuels sont :

C.-M. WIDOR, *Technique de l'orchestre moderne, complément au traité de Berlioz* (Paris, Lemoine, 1904) ; F.-A. GEVAERT, *Nouveau traité d'instrumentation* (Paris et Bruxelles, Lemoine, 1885) ; GUIRAUD-BUSSER, *Traité pratique d'instrumentation* (Paris, Durand, 1933).

Et, en ce qui concerne plus spécialement les instruments de plein air :

G. PARÈS, *Traité d'instrumentation et d'orchestration à l'usage des musiques militaires* (Paris et Bruxelles, Lemoine, 1898).

L'ouvrage de BERLIOZ auquel on serait **à priori** tenté de se reporter est aujourd'hui largement périmé, du seul fait de l'évolution de la facture instrumentale et des techniques d'exécution. Il ne peut être considéré que comme un document de première importance sur l'instrumentation **de l'époque de Berlioz** et les idées particulières de cet auteur sur l'art de l'orchestration :

BERLIOZ, *Grand traité d'orchestration et d'instrumentation modernes*, op. 10 (Paris, Schonenberger, 1844), et édition revue et augmentée d'un chapitre sur « Les nouveaux instruments » (*id.*, 1856).

On trouvera des renseignements plus détaillés dans les méthodes consacrées à leur instrument par la plupart des exécutants de grande classe, dont la nomenclature se trouve, pour chaque sujet, dans les traités d'orchestration et dans le petit ouvrage de LAVIGNAC (v. ci-dessus), ainsi que dans les bibliographies annexées à chacun des articles consacrés aux instruments de musique dans l'édition française du *Dictionnaire de musique* de RIEMANN (Paris, Payot, 1931). Pour **les détails pratiques**, enfin, il sera indispensable de se renseigner auprès des instrumentistes eux-mêmes, tout en se garant soigneusement des légendes fantaisistes concernant l'**histoire** de leur instrument, que ces artistes se transmettent de génération en génération. On aura évidemment intérêt à s'exercer au maniement élémentaire de certains instruments, pour mieux en assimiler les principes de fonctionnement (les instr. à vent en particulier). Il faudra d'autre part n'utiliser qu'avec prudence (du point de vue de l'organologie) certains ouvrages dont le titre pourrait prêter à confusion, et qui sont consacrés plus à la littérature d'un instrument ou d'un groupe d'instruments qu'à l'étude de l'histoire de sa facture et de son jeu et dans lesquels ces chapitres sont plus ou moins négligés. C'est une question d'appréciation que le simple fait de feuilleter le livre permettra de mesurer.

Sur ces bases, il deviendra possible d'étudier l'évolution de la construction, du jeu et de l'utilisation orchestrale des instruments encore en usage de nos jours, comme de ceux abandonnés depuis longtemps. Cette évolution obéit à des lois que peu d'auteurs (de langue française, au moins) se sont attachés à définir. On pourra puiser quelques idées de la philosophie de cette évolution (sans aucun renseignement documentaire concernant la période ici envisagée) dans le remarquable ouvrage d'André SCHAEFFNER, *Origine des instruments de musique* (Payot, Paris, 1936). Bien des particularités de l'instrumentation ancienne s'éclaireront, si l'on admet d'autre part la constatation suivante, fruit de l'examen de quelques faits d'expérience et de la confrontation de nombreux textes appartenant à différentes époques : la notion de l'instrument **expressif**, soumis à la volonté de l'exécutant

dans les moindres détails ne s'est dégagée que peu à peu, au cours du XVIIIe siècle, parallèlement aux notions de puissance et d'ampleur de la sonorité, dont ne se souciaient qu'exceptionnellement les contemporains du P. MERSENNE (v. ouvrage cité ci-dessous). Ces idées complémentaires expliquent le remplacement des violes (dont MERSENNE vantait « la douceur ») jouées d'un archet courbe tenu **à l'envers** (par rapport à la manière dont se tiennent les archets modernes), et dont, par suite, on n'attendait qu'une sonorité aussi jolie que possible, mais assez peu nuancée, et dépourvue de puissance, par le violon et l'archet droit sensibles aux moindres intentions de l'exécutant. Cela explique de même la substitution du piano au clavecin, de la flûte traversière en contact avec les lèvres de l'exécutant, à la flûte à bec aux nuances interdites, des instruments à anche en contact avec les lèvres de l'exécutant (hautbois, cor anglais et basson modernes par exemple) à ceux à anche recouverte (cromornes et hautbois de chapeau en usage jusqu'à l'époque de LULLY). En résumé, à l'attitude passive du musicien « servant » de l'instrument (attitude du « sonneur de cloche ») a peu à peu succédé celle du musicien haussé à la qualité d'**interprète actif** pour qui l'instrument n'est plus qu'un moyen d'expression. Exceptionnellement, cette évolution a pu se faire en sens contraire (pour des raisons de commodité de mécanisme) par exemple lorsque le clavecin, dépourvu de possibilités de nuances progressives, a accaparé la place « sociale » du luth (sensible pourtant à l'infini au toucher du musicien). On notera enfin que la notion de remplacement d'un instrument par un autre (pour des raisons esthétiques) est souvent indépendante de celle de perfectionnement mécanique ou acoustique. Le clavecin, successeur du luth entre les mains du musicien « complet » (compositeur, accompagnateur, soliste ou amateur), était à proprement parler un perfectionnement de l'épinette, et le piano-forte, successeur du clavecin, une amélioration du clavicorde.

Les ouvrages généraux concernant les anciens instruments de musique se répartissent en différentes catégories, que l'étudiant

abordera suivant les nécessités du moment : a) *Ouvrages d'initiation générale :* Marcel CORNELOUP, *L'Orchestre et ses instruments* (Presses d'Ile-de-France, Paris, 1955, préface de J. CHAILLEY) ; René BRANCOUR, *Histoire des instruments de musique* (Paris, Laurens, 1921) ; E. DE BRIQUEVILLE, *Les anciens instruments de musique* (Paris, Librairie de l'Art, 1894) ; Curt SACHS, *The history of Musical Instruments* (New York, W. Norton, 1940) ; Gerald R. HAYES, *Musical Instruments and their music (1500-1750)* (5 vol., Oxford University Press, 1930) ; Erich VALENTIN, *Handbuch der Instrumentenkunde* (Bâle et Kassel, Bärenreiter, 1957) ; b) *Ouvrages présentés sous la forme de dictionnaires :* Michel BRENET, *Dictionnaire pratique et historique de la musique* (Paris, Armand Colin, 1926) ; Curt SACHS, *Real-Lexicon der Musikinstrumente* (J. Bard, Berlin, 1913) (ouvrage intéressant, en particulier, parce qu'il donne le nom de chaque instrument dans les principales langues européennes) ; c) *Catalogues de musées avec descriptions détaillées d'instruments :* G. CHOUQUET, *Le Musée du Conservatoire national de Musique... Catalogue descriptif et raisonné* (Paris, Firmin-Didot, 1875-1884) ; Carl ENGEL, *A descriptive catalogue of the musical instruments in the South Kensington Museum* (London, G. E. Eyre and W. Spottiswood, 1874) ; V.-C. MAHILLON, *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles* (Gand, Librairie générale de Ad. Hoste, 1893 (1er volume), à Bruxelles, Imprimerie Th. Lombaerts, 1922 (dernier volume) ; d) *Ouvrages anciens :* MERSENNE, *Harmonie universelle* (Paris, 1636, B. N., Rés. Vma. 43, B. du Cons. de Paris, Rés. F. 174-175, B. du Cons. des Arts et Métiers (exemplaire comportant de nombreuses annotations manuscrites de l'auteur) ; M. PRAETORIUS, *Syntagma musicum* (1614, B. N., Rés. 1524-25) ; DIDEROT et D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers...* (Paris, 1751, B. N., Usuels (Département des Imprimés, casier W) ; le P. BONANNI, *Description des instruments harmoniques...* (textes italiens et français) (Rome, 1726 (2e éd.), Bibl. du Cons., 4° B 106 (Usuels au moment de la présente rédaction).

L'étude d'une abondante iconographie devra compléter la lecture de ces ouvrages, presque tous, du reste, déjà richement illustrés. On pourra consulter : Georges KINSKY, *Album musical* (Paris, Delagrave, 1930) ; le recueil des planches de facture instrumentale de la *Grande encyclopédie* (Bibliothèque du Cons., 4° B 306 (4) (présentement aux Usuels) ; et deux ouvrages en langues étrangères peu accessibles au lecteur français : Tobias NORLIND, *Musikinstrumentens historia* (en suédois) (Stockholm, Nordisk rotogravyr, 1941) ; Carl CLAUDIUS, *Gamle Musikinstrumenter* (en danois) (Copenhague, Levin & Munksgaard Forlag, 1931).

On trouvera d'abondantes bibliographies complémentaires dans presque tous ces ouvrages, et en particulier dans ceux de T. NORLIND et C. CLAUDIUS (v. ci-dessus). La plus complète que l'on puisse trouver sur la question se trouve dans : Curt SACHS, *Handbuch der Musinkinstrumenten Kunde* (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1919).

L'étude particulière de chaque famille d'instrument et de chaque instrument séparé devra naturellement être complétée par la lecture d'ouvrages spéciaux. On en trouvera d'importantes listes pratiquement complètes dans les bibliographies mentionnées ci-dessus.

Indiquons encore les chapitres souvent excellents de la grande *Encyclopédie de la musique*, publiée sous la direction d'A. LAVIGNAC et de L. DE LA LAURENCIE (Paris, Delagrave, 1921-1931), ainsi que les articles de l'Encyclopédie musicale allemande *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, en cours de publication sous la direction du Pr BLUME (Bâle et Kassel, depuis 1949, comportant de riches bibliographies), sur l'organologie et l'instrumentation. Il sera indispensable, enfin, que le musicologue soucieux d'organologie et d'instrumentation se tienne au courant des travaux récents tant par la lecture des revues musicales et musicologiques générales, de revues spécialisées dans l'antiquité et la curiosité, que par celle du *The Galpin Society journal*, publié à Londres (un numéro par an) et que l'on peut consulter à la B. N. (Département de la Musique, Vmc 770).

Roger COTTE.

Chapitre XXIV

L'ORGUE

Les études sur l'histoire de l'orgue, sa construction, son architecture, sa décoration et son esthétique, se sont multiplées depuis le début du XVIe siècle au point de rendre fort lourde et compliquée toute entreprise d'en établir la bibliographie complète ; mais il est possible d'indiquer les sources à consulter pour faciliter les recherches des historiens et des artistes qui s'intéressent à l'évolution de la facture du « roi des instruments », et du rôle important qu'il a tenu dans l'histoire générale des beaux-arts. La plupart des ouvrages cités ici contiennent de précieux renseignements bibliographiques.

Sur l'origine de l'orgue et sa diffusion en Occident à l'époque carolingienne, on consultera : USSING (J. L.), *Betragtninger over Vitruvii de Architectura*, Copenhague, 1896. GALPIN (F. W.), *Notes on a Roman hydraulis*, Londres, 1904. DEGERING (H.), *Die Orgel, ihre Erfindung und ihre Geschichte bis zum Karolingerzeit*, Münster, 1905. PERROT (J.), *Les origines de l'orgue carolingien*, Paris, Richard-Masse, 1955.

L'histoire de l'orgue au Moyen Age a été étudiée par les auteurs suivants :

AGRICOLA (Martin), *Musica instrumentalis deudsch*, 1529.

BUHLE (E.), *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, Leipzig, Breitkopf, 1903.

Curt SACHS, *Reallexicon der Musikinstrumente*, Berlin, 1913.

Id., *Musik des Altertums*, 1924.
Gastoué (Amédée), *L'orgue en France*, Paris, Éd. de la Schola, 1921.
Le Cerf (Georges), *Les traités d'Henri-Arnaut de Zwolle († 1466) et de divers anonymes. Bibl. Nat., Ms. latin 7292* (Étude sur les orgues et autres instruments à clavier du XVe siècle), Paris, Aug. Picard, 1932.
Chailley (J.), Un clavier d'orgue à la fin du XIe siècle, *Revue de musicologie*, Paris, 1936.
Chailley (J.), *Histoire musicale du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.
Machabey (A.), *Guillaume de Machaut*, Paris, Richard-Masse, 1955.

Dès le premier tiers du XVe siècle, l'orgue classique paraît déjà constitué ; il connaîtra en Europe son apogée entre 1660 et 1750 ; le perfectionnement de sa soufflerie et de sa mécanique se poursuit toujours dans le monde entier depuis 1841, année de l'inauguration de l'orgue monumental de la basilique de Saint-Denis, premier chef-d'œuvre d'Aristide Cavaillé-Coll.

On peut répartir chronologiquement en 4 groupes les ouvrages qui retracent l'histoire de cette longue évolution : ceux qui traitent de l'art du facteur d'orgues ; ceux qui sont consacrés à la description des différents jeux et registres ; ceux qui ont rapport à l'esthétique de l'instrument, et enfin les périodiques ou encyclopédies qu'il est utile de consulter.

I. — L'art du facteur d'orgues

France

Pour se représenter dans son ensemble l'état de la facture et de la musique d'orgue en France à l'époque de la Renaissance, on lira avec le plus grand profit les traités d'Arnaut de Zwolle (XVe siècle) et la thèse de doctorat d'Yvonne Rokseth, *La musique d'orgue à la fin du XVe et au XVIe siècle*, Paris, E. Droz, 1930. Le développement

de l'orgue classique, du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle a été, si magistralement étudié par le P. Mersenne et Dom Bédos de Celles en de grands ouvrages qui constituent une véritable encyclopédie de la facture. Il faudra toujours y recourir. Marie-Pierre Hamel, Gastoué Norbert Dufourcq, ont réussi à en résumer l'essentiel, tout en éveillant la curiosité d'étudier de plus près les originaux de ces savants traités. Il est indispensable de s'attacher à faire un choix sévère parmi les nombreuses monographies d'instruments anciens et modernes ; les unes sont véritablement scientifiques et fournissent des renseignements positifs ; d'autres, inexactes ou incomplètes, sont encombrées d'inutiles emprunts à des ouvrages connus, et ne doivent être consultées qu'avec bien des précautions ; aucune monographie de fantaisie ne figure dans la liste suivante :

MERSENNE, *L'harmonie universelle*, vol. 2, Paris, 1637.

BEDOS DE CELLES (Dom François), *L'art du facteur d'orgues*, Paris, 1766-1778 (réimpression en fac-similé par MAHRENHOLZ, Cassel, Bärenreiter-Verlag, 1934-1936).

CAVAILLÉ-COLL (Aristide), *Études expérimentales sur les tuyaux d'orgue*, Paris, Plon, 1895.

HAMEL et GUÉDON, *Manuel complet du facteur d'orgues*, Paris, Mulo, 1903 (Larousse).

VOGELEIS (Martin), Quellen... zur Geschichte der musik..., *Sources et documents pour servir à l'histoire de la musique en Alsace*, Strasbourg, Le Roux, 1911.

CELLIER (Alex.), *L'orgue moderne*, Paris, Delagrave, 1913.

RAUGEL (Félix), *Recherches sur les maîtres de l'ancienne facture française d'orgues : les l'Épine, les Cavaillé, Dom Bédos*, Paris, Philippo, 1925.

— *Les anciens buffets d'orgue du département de Seine-et-Oise ; de la ville de Paris et du département de la Seine ; du département de Seine-et-Marne*, Paris, Fischbacher, 1926, 1927, 1928.

— *Les anciens buffets d'orgue du département de la Marne*, Paris, Philippo.

P. DE FLEURY, *Dictionnaire biographique des facteurs d'orgues nés ou ayant travaillé en France*, Paris, 1926.

DUFOURCQ (Norbert), *Bibliographie de l'histoire de l'orgue en France*, Paris, Fischbacher, 1929. Supplément dans la *Revue de Musicologie*, numéro d'août 1934, Paris, Heugel. — *Documents inédits relatifs à l'orgue français* (XIVe-XVIIIe siècle), Publications de la Société française de Musicologie, Heugel, 1934.

CELLIER et BACHELIN, *L'orgue*, Paris, Delagrave, 1933.

BRUNOLD (Paul), *Le grand orgue de Saint-Gervais de Paris*, Éditions de l'Oiseau-Lyre, Paris, 1934.

MATHIAS (F.-X.), *Compte rendu du Congrès d'orgue tenu à Strasbourg en 1932*, Strasbourg, Le Roux, 1935 (mémoires présentés par A. Cellier, Dufourcq, Gérold, Geyer, Pirro, Raugel). Statistique des orgues de l'Alsace, de la Moselle et du Luxembourg.

DUFOURCQ (Norbert), *L'orgue en France du XIIIe au XVIIIe siècle*, Paris, Larousse, 1935 (Étude technique de l'instrument).

DUFOURCQ (Norbert), *Orgues comtadines et provençales (XVIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Droz, 1935. *Supplément*, Paris, Floury, 1955.

DUFOURCQ (Norbert), *Les Clicquot*, Paris, Floury, 1942. *L'orgue* (collection « Que sais-je ? »), Paris, Presses Universitaires.

GARDIEN (J.), *L'orgue en Bourgogne et en Franche-Comté au XVIIIe siècle*, Paris, Droz, 1943. (Les instruments et les organistes de la Côte-d'Or, de la Saône-et-Loire, de l'Yonne, du Doubs, du Jura, de la Haute-Saône. — La famille Riepp. Les frères Rabiny. Les Callinet. Les Rameau.)

DUFOURCQ (Norbert), *Le grand orgue et les organistes de Saint-Méry de Paris*, Paris, Floury, 1947.

RAUGEL (F.), *Les orgues et les organistes de la cathédrale de Strasbourg*, Éditions Alsatia, Colmar, 1948.

HARDOUIN (Pierre), *Le grand orgue de Saint-Gervais à Paris*, Paris, 1956.

WÖRSCHING (J.) et Paul SMETS, *Die Orgelbauerfamilie Silbermann in Strasbourg*, Mayence, Rheingold-Verlag (en cours de publication).

Pays germaniques

Les musicologues des pays germaniques, où l'orgue fut cultivé avec prédilection dès le XVe siècle, ont apporté une contribution fort importante à l'histoire de l'instrument liturgique et de l'art des organistes, d'Arnold Schlick et Praetorius à Jacob Adlung. L'étude de leurs ouvrages est fort utile pour permettre d'établir une comparaison entre les tendances et les causes générales qui diversifient les chefs-d'œuvre des facteurs allemands, hollandais, autrichiens, de ceux des maîtres organiers de France ou d'Italie.

SCHLICK (Arnold), *Spiegel der Orgelmacher und organisten*, Heidelberg, 1511 (réédition par FLADE, Mayence, Rheingold-Verlag, 1932).

COMPENIUS (Esaïas le Jeune) et PRAETORIUS (Michel), *Orgel Verdingnis*, ms. rédigé vers 1615, publié par BLUME, Wolfenbüttel, 1936.

PRAETORIUS (Michael), *Syntagma musicum de organographia*, t. II, Wolfenbüttel, 1619 (réédition par GURLITT), Cassel, Bärenreiter-Verlag, 1929).

FÖRNER (Christian), *Vollkommener Bericht...*, 1684. (Conseils précis sur la construction d'un orgue.)

WERCKMEISTER (André), *Erweiterte und verbesserte Orgelprobe*, Quedlimburg, 1698 (réimpression, Cassel, Bärenreiter-Verlag, 1928).

ADLUNG (Jacob), *Musica mechanica Organoedi*, Berlin, 1768 (réimpression par MAHRENHOLZ), Cassel, Bärenreiter-Verlag.

SPONSEL (J.-U.), *Orgelhistorie*, Nuremberg, 1771 (réédition par Paul SMETS), Cassel, Bärenreiter-Verlag, 1931.

TÖPFER (Johann-Gottlob), *Lehrbuch der Orgelbaukunst...*, Leipzig, 1856 (nouv. éd. revue par Paul SMETS), Mayence, Rheingold Verlag, 1934.

SCHWEITZER (Albert), *Deutsche und französische Orgelbaukunst*, Leipzig, Breitkopf, 1900 (comparaison entre la facture allemande et la facture française).

DOSCH (L.), *Die Orgel der Neuzeit mit besonderer Berücksichtigung der*

Seraphon- und Labialzugenregister, Leipzig, 1908. (L'orgue moderne avec description des jeux de séraphone et des jeux à bouche à sonorité de jeux à anche.)

ANONYME, *Regulativ fur Orgelbau*, Leipzig, Breitkopf, 1909.

EHRENHOFER, *Taschenbuch des Orgelrevisors*, 1909.

BURGEMEISTER (Ludwig), *Der Orgelbau in Schlesien*, Strasbourg, Heitz, 1925.

RUPP (Émile), *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst*, Ensiedeln, Benziger, 1929.

SMETS (Paul), *Die Dresdener Handschrift, Orgeldispositionen*, Mayence, Rheingold-Verlag, 1931.

JAHN (Hans), *Der Einfluss der Schleifenwindlade auf die Tonbildung der Orgel*, Hambourg, 1931. L'influence des sommiers à registres sur la sonorité de l'orgue.

ELIS (Carl), *Orgelwörterbuch*, Cassel, Bärenreiter-Verlag, 1933.

HAACKE (W.), *Orgelbau im Lande Mecklemburg-Schwerin*, Wolfenbüttel, Kallmeyer, 1935.

MAHRENHOLZ (Christhard), *Die Berechnung der Orgelpfeifenmensuren (Le calcul de la mesure des tuyaux d'orgues)*, Cassel, Bärenreiter-Verlag, 1936.

ELLERHORST (W.), *Handbuch der Orgelkunde. Die mathematischen und akustischen technischen und künstlerischen Grundlagen sowie die Geschichte und Pflege der modernem Orgel*, Einsiedeln, 1936.

KLOTZ (Hans), *Das Buch von der Orgel*, Cassel, 1938.

SUPPER (Walter), *Architekt und Orgelbauer* (2e éd.), Cassel, Bärenreiter-Verlag, 1940.

BORNEFELD (Helmut), *Das Positiv*, Cassel, 1941.

WORSCHING, *Der Orgelbauer Karl Riepp*, Mayence, Rheingold-Verlag, 1940.

SMETS (Paul), *Neuzeitlicher Orgelbau (Étude sur la facture moderne)*, 6e éd., Mayence, Rheingold-Verlag, 1944.

NEMEC (Vladimir), *Prazské Varhany (Les orgues de Prague)*, Praha, Novak, 1944.

ELLERHORST (Winfried), *Hanbuch der Orgelbaukunde*, Ensiedeln, Benziger.

KWASNIK (Walter), *Die Orgel der Neuzeit (L'orgue moderne)*, Krefeld, 1948.

SUPPER (Walter), *Die Orgeldisposition*, Cassel, Bärenreiter-Verlag, 1948.

SCHIESS (Ernst), *Die Orgeln der Bossard von Baar*. Zug, *Zuger Neujahrsblatt*, 1951.

FLADE, *Gottfried Silbermann* (2e éd.), Leipzig, Breitkopf, 1953.

QUOIKA (R.), *Die Altösterreischische Orgel der Späten Gothik, der Renaissance und des Barock*, Cassel, Bärenreiter-Verlag, 1954. (Étude consacrée à l'ancienne facture d'orgue autrichienne de 1255 à 1802.)

EBERSTALLER (O.), *Orgeln und Orgelbauer in Osterreich*, Graz-Köln, H. Böhlaus, 1955. (L'orgue en Autriche de 1334 à 1870, avec un inventaire complet et raisonné de tous les instruments existant actuellement sur tout le territoire.)

On trouvera les renseignements les plus précieux sur l'art des Schnitger, des Scherer, de Joachim Wagner, des Gabler et des Holzhay dans les *Compte rendus des Congrès d'orgue de Freiberg* (1926 et 1938) publiés par GURLITT. Cassel, Bärenreiter-Verlag et le *Compte rendu du Congrès d'Ochsenhausen* (Haute-Souabe), publié par W. SUPPER, Berlin, Carl Merseburger, 1951.

Die Orgel-Monographien, Mayence, Rheingold-Verlag. Collection illustrée d'environ 125 descriptions des instruments les plus intéressants d'Allemagne et de divers pays (Italie, Espagne, Danemark, etc.).

Danemark

FRIIS (Niels), *Orgelbygning i Danemark* (Renaissance, Baroque et Rococo), Copenhague.

BUCHARDT (A.), *Organist og Kantorembederne...*, Copenhague, 1953. (Inventaire de toutes les orgues danoises ; liste de leurs titulaires depuis le XVᵉ siècle.)

ANDERSEN (P. G.), *Orgelbogen (Klangteknik, Arkitektur, Historie)*, Copenhague, 1956. (Histoire générale de l'orgue écrite en langue danoise. Abondante bibliographie.)

FRIIS (Niels), *Marcussen & Son, 1806-1856* (Histoire d'une dynastie de facteurs d'orgues danois), Copenhague, 1956.

Hollande

KNOCK (N. A.), *Dispositiën der Merkwaardigste Kerk-Orgelen*, Groningen, 1788.

VENTE (M. A.), *Bouwstoffen tot de Geschiedenis va het Nederlandse Orgel in de zestiende Eeuw*, Amsterdam, H. J., Paris, 1942.

BOUMANN (A.), *Orgels in Nederland*, Amsterdam, Allert de Lange, 1949.

HESS (J.), *Luister van het Orgel, of naauwkeurige aanwijzinge...*, Utrecht, 1945 (réédition d'un ouvrage paru en 1772).

HESS (J.), *Dispositiën der merkwaardigste Kerk-Orgelen, welke in de zeven Vereenigde Provinciën alsmede in Duitsland en Elders aangetroffen worden...*, Utrecht, 1945 (réédition d'un ouvrage paru en 1774).

Belgique

KREPS (DOM Joseph), *Het Orgel in Tongerloo (depuis 1436)*, Tongerloo, 1933.

YERNAUX (Jean), *Orgues et organistes du pays Mosan*, Tongres, 1937.

PEETERS (Flor), *Hinrichsen's Musical year Bock*, 1949-1950. Bach House, Londres (pp. 270-281) (étude sur les orgues belges les plus importantes).

VENTE (M. A.), *Proeve van een repertorium... Nederlandse Orgel en zijn makers tot omstreeks 1630*. Mémoires de l'Académie royale

de Bruxelles, tome X, fascicule 2, Bruxelles, 1956. (Répertoire alphabétique des orgues anciennes des Pays néerlandais entre 1530 et 1630.)

Italie

ANTEGNATI (Costanzo), *L'arte organica*, Brescia, 1608. (Nouvelle édition par Renato Lunelli, Mayence, Rheingold-Verlag, 1938.)
LUNELLI (R.), *Scritti di Storia Organaria*, Trente, 1935.
JEPPESEN (Knud), *Die italienische Orgelkunst am Anfang des '500*, Copenhague, 1943.
LUNELLI (R.), *Der Orgelbau in Italien* (trad. par Paul SMETS), Rheingold-Verlag, 1957.

Angleterre

BURNS (J. H.), *Bibliography of the organ*, parue dans le *Dictionnary of Organs and Organists* ; plus de 756 ouvrages y sont mentionnés, Londres, Musical Opinion, 1924.
FREEMAN, *Father Smith*, Londres, Musical Opinion, 1926.
BONAVIA-HUNT, NOEL (A.), *The Modern British Organ*, Londres, 1948.
SUMNER, (W. L.), *The Organ : its Evolution, Principles of Construction and Use*, Londres, 1952.

Espagne

MERCKLIN (Alberto), *Organologia*, Madrid, 1924.
SMETS (Paul), *La facture d'orgue ancienne et moderne en Espagne* (en préparation), Mayence, Rheingold-Verlag.

États-Unis d'Amérique

FAUST (Oliver), *A treatise on the construction of the organ*, The Organ Literature Foundation, Nashua, New Hampshire, 1949.
BARNES (W.), *Contemporary American Organ*, Skokie, Illinois, 1954.

II. — Les registres de l'orgue

PRAETORIUS (Michel), Von allerley Art und mancherley Nemen der Stimmen in den orgeln... (in *Syntagma musicum* 2. Band), Wolfenbüttel, 1619. Réimpression par GURLITT, Cassel, Bärenreiter-Verlag, 1929.

SCHNEIDER (W.), *Die Orgelregister*, Leipzig, 1835.

LOCHER (Charles), *Les jeux d'orgue et leurs timbres*, Paris, Fischbacher, 1900.

DUPRÉ (Marcel), *Traité d'improvisation*, Paris, Leduc, 1925.

KLOTZ, *Uber die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*, Cassel, Bärenreiter-Verlag, 1934.

TOURNEMIRE (Ch.), *Précis... de registration et d'improvisation à l'orgue*, Paris, Eschig, 1936.

MAHRENHOLZ, *Die Orgelregister*, Cassel, Bärenreiter-Verlag, 1942.

SMETS (Paul), *Die Orgelregister, ihr Klang und Gebrauch*, Mayence, Rheingold-Verlag, 1948.

ROSSLER (E. K.), *Klangfunktion und Registrierung*, Cassel, Bärenreiter-Verlag, 1952.

III. — Esthétique

CAVAILLÉ-COLL (A.), *De l'orgue et de son architecture*, Paris, Ducher, 1872.

HILL (Arthur), *The Organ Cases and Organs of the Middle Ages and Renaissance*, Londres, 1883-1891.

RITTER (A. G.), *Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14 bis zum Anfange des 18. Jahrh*, Leipzig, 1884.

RIETSCHEL (G.), *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert*, Leipzig, 1893.

KINKELDEY (Otto), *Orgel und Klavier in der Musik des 16 Jahrhunderts*, Leipzig, 1909.

RIEMANN (Dr H.), *Katechismus der Orgel* (Orgellehre), Leipzig, 1910.

TRUETTE (E.), *Organ Registration. A comprehensive treatise...*, Boston, 1919.
FREEMAN (A.), *English Organ-Cases*, Londres, Mate and Son, 1921.
MULET (Henri), *Les tendances néfastes... de l'orgue moderne, Étude sur les mutations*, Paris, Éditions de la Schola, 1922.
HURÉ (Jean), *L'esthétique de l'orgue*, Paris, Sénart, 1923.
SERVIÈRES (G.), *La décoration artistique des buffets d'orgue*, Paris, 1928.
CELLIER (Alex.) et BACHELIN (H.), *L'Orgue*, Paris, Delagrave, 1933.
FROTCHER (G.), *Geschichte des Orgelspiels*, Berlin, 1934-36.
MATTHAEI (Karl), *Vom Orgelspiel*, Leipzig, 1936.
KAUFMANN (W.), *Der Orgelprospekt*, Mayence, Rheingold-Verlag, 1949.
WERNER (J. S.), *Bach's Orgeln*, Berlin, Musikinstrumenten-Sammlung, 1951.

IV. — **Périodiques et encyclopédies**

Tribune de Saint-Gervais, Paris (1895-1922), Éditions de la Schola Cantorum.
Kirchemusikalisches Jahrbuch (depuis 1916) ; Cologne, J. P. Bachem.
Revue de Musicologie (depuis 1922), Paris, Heugel.
Musique et liturgie, Paris, Éditions de la Schola Cantorum.
Bulletin trimestriel des Amis de l'orgue, Paris, Floury (1930-1938).
L'orgue (depuis 1939), Paris, Floury. Cette revue trimestrielle, dirigée par Norbert Dufourcq et rédigée par tous les spécialistes français de l'orgue, contient toutes les informations relatives à la vie de l'orgue en France, à côté d'études scientifiques concernant l'histoire de la facture et l'esthétique de l'instrument, études dues à L. Vierne, Alex. Cellier, P. Denis, N. Dufourcq, P. Hardouin, E. Marziou, F. Raugel, etc.
Cæcilia, Le Roux, Strasbourg.
The Diapason (depuis 1909), Chicago, U. S. A., Journal officiel de la Guilde américaine des organistes et du Collège des Organistes du Canada.

The American Organist, New York, Scott-Buhrman.
Organ Institute Quarterly, Andover, Massachusetts.
The Musik Index, Detroit, Michigan (mensuel). Ce périodique donne la bibliographie de toutes les études consacrées à l'orgue et à l'art des organistes.
Calender of the Royal College of Organists (depuis 1894).
The Organ (depuis 1921), Londres, Musical Opinion.
The Organ Club (5 livraisons parues), Londres, Arnold, 8 Wrottesley Road., S. E. 18.
De Praestant, Tongerloo (Belgique).
Tribune de l'Orgue (Lausanne).
Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire (IIe Partie), Paris, Delagrave. Consulter les études suivantes :
MUTIN (Charles), *L'orgue*. Son histoire, sa mécanique, sa tuyauterie, sa mise en harmonie, sa partie décorative (pp. 1050 à 1124).
GUILMANT (Alex), *La musique d'orgue*. Les formes, l'exécution, l'improvisation, pp. 1125 à 1180.
PIRRO (André), *L'art des organistes* (pp. 1182-1374). Magistrale étude de la technique des organistes où sont déterminés les principes de leurs compositions et les caractères de leur style du xve au xxe siècle.
Encyclopédie M. G. G., Bärenreiter-Verlag, Cassel-Wilhelmshöhe.

Dans les revues allemandes *Musik und Kirche*, *Die Kirchenmusik* et *Zeitschrift fur Instrumentenbau*, on trouvera une foule d'articles sur la facture d'orgue, signés d'éminents musicologues tels que Flade, Gurlitt, Klotz, Mahrenholz, Supper, Fellerer, Elis, Wörsching, etc.

Le Rheingold-Verlag (Mayence) et le Bärenreiter-Verlag (Cassel-Wilhelmshöhe) se sont spécialisés dans l'édition et la recherche des ouvrages anciens et modernes concernant l'histoire de l'orgue en Europe.

Félix RAUGEL.

Chapitre XXV

LA DANSE

La danse est un art synthétique, elle touche à de vastes domaines : psychologie collective, archéologie, ethnologie, sociologie, anatomie, psychologie sexuelle, préhistoire, histoire de la civilisation, des religions, histoire littéraire et linguistique, histoires des arts plastiques et décoratifs, histoire de la musique, du théâtre, du cirque et du music-hall.

L'histoire de la danse est une science toute récente. Depuis quelques années seulement on publie des sources historiques, on tente de s'appliquer à les lire, de réaliser la représentation optique du rythme musical et du rythme chorégraphique, de la connexité de la cadence auditive et de la cadence plastique. Les tentatives « authentiques » dans cet ordre sont généralement arbitraires et subjectives. Les musicologues se perdent dans le labyrinthe des problèmes rythmiques, les chorégraphes cherchent à libérer le jeu linéaire du corps des arabesques mélodiques. Ainsi, la résurrection d'une liaison organique, entre mouvement et musique des danses anciennes, restera sinon toujours problématique, du moins individuelle.

La danse est la forme la plus variée de l'âme que la civilisation de chaque époque modèle à son propre visage. Manifestation d'un instinct ancestral et l'origine de tous les arts. Première extase de l'homme primitif, première stylisation de ses mouvements et de ses gestes, la danse est aussi l'expression principale de la magie, du contact

de l'âme avec la divinité : un rite. Elle domine les deux formules majeures de la tribu : la religion et la guerre. Le premier danseur est toujours le prêtre. L'hégémonie de la danse ne décline pas dans l'antiquité. On assiste à une éclosion merveilleuse de l'instinct chorégraphique. L'hédonisme païen a porté la danse, l'art du mouvement, l'orchestique à une telle perfection qu'il reste un idéal inaccessible de nos jours. Le niveau de la danse grecque était supérieur à celui de la musique hellène. Le christianisme flétrit la sensualité païenne, mais l'extase ou psychose médiévale est de même inspirée par la religion comme la mythologie agit sur le culte apollinaire ou dyonisiaque de la danse.

Au Moyen Age règnent les danses populaires, l'esprit courtois commence à les ennoblir, à les styliser en mouvements artistiques. La musique instrumentale ou vocale tient quelquefois un rôle égal, mais souvent subordonné à la danse. Il n'y a pas encore de chorégraphie cristallisée, seulement quelques types de mouvements. Le processus de la transformation des danses, commencé au Moyen Age, s'achève pendant la Renaissance. Le geste, l'attitude, la mimique s'enrichissent. La mélodie continue à vivre seule. La tradition orale (quelquefois écrite), même si elle est incertaine, s'innerve ou se conserve plus facilement que la tradition visuelle, toujours agitée ou changeante. On ne sait pas coucher la danse sur le papier. Les maîtres de danse des époques révolues ont tendance à refaire la chorégraphie disparue, souvent même celle de leurs contemporains, d'après la mélodie ancienne, parfois sur une nouvelle mélodie. L'ancienne, détachée de la danse, subsiste comme mélodie instrumentale ou vocale. Ainsi sont nés les morceaux de musique de danse sans danse et ces morceaux donneront naissance à des « suites ». La séparation, puis l'autonomie de la musique et de la danse se réalisent au XVI[e] siècle. Alors le règne de la danse s'affirme, son rôle grandira de plus en plus dans le ballet de cour, les pantomimes, mimodrames et opéras. Sous Louis XIV le ballet de cour se sépare du bal de la cour.

Le maître de danse est aussi compositeur de musique, mais

la musique n'a d'autre but que de soutenir la danse, à quoi elle demeure subordonnée. La place des couples dansants est occupée par des groupes dansants. La chorégraphie des danses indépendantes s'exprime dans une phraséologie d'où naîtra le langage dramatique de la danse. Un nouveau genre, le ballet d'action, offre des possibilités sans bornes au développement de la technique de la haute danse qui conduit à la danse sautée, puis à l'acrobatie chorégraphique, tandis que la basse danse, la danse terre à terre, reste la forme des danses de société. Le ballet est un genre aussi synthétique que la tragédie grecque et les tentatives lyriques qui l'ont suivi : Monteverde, Lulli, Gluck. Mais la musique y figure encore au second plan. Le compositeur est un chorégraphe ou un insignifiant musicien de la cour. Les ballets de Mozart *(Noverre)*, Gluck *(Angiolini)*, Beethoven *(Vigano)* sont des œuvres exceptionnelles. L'hégémonie appartient aux Français, puis aux Italiens. Vers la fin du XIX[e] siècle, la danse (le ballet) est prisonnière des compositeurs. Diaghilev affranchit le ballet de la captivité musicale. Mais il arrive que la musique se sépare également du ballet. Le *Sacre du printemps* poursuit sa carrière dans les salles de concert.

Née de l'exaltation de l'âme, la danse s'empare du corps. La musique est la forme auditive de l'extase spirituelle ; la danse, sa forme visuelle où se manifeste le rythme inné du corps. Telle la musique, la danse est un produit du rythme qui forme le trait d'union entre verbe, chant, musique et mouvement de la sorcellerie. La danse des peuples primitifs n'est pas une distraction. C'est l'accomplissement le plus complet de leur existence, bien que leur instinct chorégraphique et leur talent varient selon la tribu. Leurs danses, d'une extrême diversité, accompagnées presque toujours par des ostinato d'une percussion expressive, contiennent des rudiments des pas et des figures de la danse artistique, résultat d'une longue série de métamorphoses.

Nous n'avons que des données restreintes sur les danses des peuples asiatiques que la sculpture a conservées. La danse grecque

est non seulement l'art du mouvement, mais aussi de la mimique. Maurice Emmanuel a reconstitué la danse grecque d'après des bas-reliefs, des vases, des statues et autres monuments plastiques. Elle tenait un rôle prépondérant dans la vie et la philosophie grecques. La tragédie d'Hellas fut l'union de tous les arts, y comprises la musique et la danse, comme l'imaginaient Nietzsche et Wagner. La saltation romaine se nourrissait de danse grecque. Le rhéteur Lucien note que la pantomime de son temps prit un vif essor. Les Romains dansaient même des mythes.

Parmi les rites païens et juifs que le christianisme a utilisés, se rencontrent en premier lieu le chant et la danse. Les prêtres (présules) menaient la danse, leur rôle dans le culte de Dieu — selon la comparaison de Scaliger — était celui du chorégos dans les jeux grecs. L'ardente foi du Moyen Age se manifeste dans l'extase chorégraphique devenue quelquefois psychose. Bientôt, les danses religieuses dans l'église et dans son enceinte furent interdites parce que dégénérées en ébats profanes. Néanmoins, la danse hantait toujours l'imagination médiévale (danse macabre, procession dansante). En dehors de l'extase mystique, la danse tient aussi une place prépondérante dans le Moyen Age courtois (chorea, carol, ronde, pastourelle, estampie, basse danse, haute danse, etc.). La Renaissance vit l'épanouissement de la danse. Ses différentes formes commencent à se séparer, les pas simples à se développer, à se parer d'ornements, de gestes. Elle devient individuelle et a un caractère d'improvisation.

Tout le monde veut danser, la profession de maître de danse est très enviable. Chorégraphes et théoriciens des XVe et XVIe siècles (Guglielmo Ebreo, Antonio Cornazano, Robert Copland, Jehan Tabourot) nous informent abondamment des pas et des figures. Leurs travaux sont des sources de premier ordre. Dans les tablatures de danse, la disproportion est frappante entre le nombre des pas et la courte durée des mélodies. Celles-ci étaient variées et colorées. On peut dépister facilement l'itinéraire des danses qui parcourent tous les pays. Par exemple la moresca *(morris dance)* d'origine mau-

resque (E. Haraszti, *Une Fête de paon à Saint-Julien de Tours en 1457*. Mélanges offerts à P.-M. Masson, vol. I, Paris, 1955), christianisée *(los seis)* par la liturgie mozarabe (Séville, Tolède). Au XVIe siècle, on encadre les danses de ballets ambulatoires ou religieux, on applaudit même des ballets à sujet antique. Lors de la béatification de saint Ignace de Loyola, les Jésuites organisèrent un grand ballet-pantomime dont l'action était la prise de Troie.

Le *Cortigiano* de Baldassare Castiglione jette une lumière fort intéressante sur le rôle de la danse dans la société italienne. Parmi les sources chorégraphiques de la Renaissance figurent deux ouvrages capitaux : *Il Ballarino de Fabritio Caroso* (Venezia, 1581) et les *Nuove Inventioni di Balli* de Cesare Negri detto il Trombone « famoso e eccelente professore di ballare » (1604). Ce dernier publie dans son ouvrage la biographie de 37 célèbres maîtres de danse et le nom de 100 gentilshommes et nobles dames qui furent ses élèves. Les cours princières sont autant de foyers de danse. Lorenzo di Medicis et le Vert Galant étaient d'excellents danseurs (Sully note que la sœur du roi lui enseigne des pas de danse). Dans certaines cours sévit une véritable « furor saltationis ». Au XVIe siècle, la basse danse disparaît au profit de la pavane. Sa formule est assez simple dans l'*Orchésographie* de Tabourot, dit Toinot Arbeau, tandis que chez Caroso, c'est déjà une pantomime avec des promenades (passeggio). Le **passamezzo** est une sorte de pavane, d'allure plus rapide. Parmi les *Danceries* de Claude Gervaise, il y a une « pavane passamaize » (maize = *mezzo* = *alla breve*). Très populaire est la **gaillarde** à cinq pas. C'est une haute danse avec une « cadence à grande sault ». On a « mignardé », c'est-à-dire réduit les pas en petits pas. Avec le recul du temps elle est devenue très compliquée ; l'*Encyclopédie* de Diderot en donne une description embrouillée. D'autres danses jouissaient d'une grande popularité : la **courante**, le **branle**, la **volte**.

Au XVIe siècle l'Europe fut envahie par la vague de la *danse polonaise* (polonaise, ballo polacco, polnischer dantz, *chorea polanica*) qui s'accentua aux siècles suivants et durant le règne de la dynastie

des Wasa pénétra dans les pays scandinaves. La polonaise n'est pas d'origine populaire mais noble. Lors de l'intronisation d'Henri de Valois en 1574 à Cracovie, l'aristocratie polonaise aurait défilé en une danse marchée (encore un renouvellement du passeggiando), et les Français en auraient emporté avec eux la chorégraphie et la musique. Vers la fin du siècle on trouve déjà la danse polonaise dans les recueils de Waisselius, Demantius, puis de Besard, de Picchi, etc. Mattheson, Marpurg blâment la mode polonaise. On distingue dans son évolution trois périodes : I. 1574 à 1630 est l'époque de la danse au rythme pair ; II. 1630 à 1730, elle s'amplifie d'un Nachdantz au rythme impair *(proportio tripla)*, généralement sautée (der Teutsche Sprung), dont Valetin Haussmann parle dans la Préface de son recueil *Venusgarten* (1602). Leur rythme débute par un temps fort, bien accentué ; à la mélodie s'applique un accompagnement dont les figures rythmiques évoquent le boléro. Classiques et romantiques ne cessèrent pas de composer des polonaises. Chez Couperin on trouve un air dans le goût polonais. Rameau intercala deux polonaises dans les *Indes galantes*. Chez Bach on la rencontre dans le *Ier Concerto Brandebourgeois*, la *Suite en si mineur*, la *Suite française en mi majeur*, chez W. Fr. Bach il y en a plusieurs. Händel l'a insérée dans son *IIIe Concerto Grosso*, Mozart dans sa *Sonate en ré majeur*, Schubert : op. 61 et 75. Beethoven dans son *Triple Concerto* et op. 89. Chopin a écrit une douzaine de polonaises et une polonaise-fantaisie, et Moussorgsky une dans *Boris Goudounov*. Bartholomé y Boxerans, maître de danse du roi de Sicile, consacre un chapitre au *passepied* dans son ouvrage *Reglas Utilas para los Aficionados à Danzar* (1744).

Grâce à l'influence espagnole, la **chaconne** fait son apparition en Italie et en France. Son origine est obscure : d'après Lope de Vega : « De las Indias à Sevilla, ha venido por la posta. » Sans doute est-elle d'origine exotique, Mersenne l'attribue aux Sarrasins. Au XVIIe siècle, la chaconne devient une forme à variation sur un *ostinato* (Frescobaldi, au XVIIIe siècle Bach). La **sarabande** est aujourd'hui la danse typique du village andalou, mais c'était la danse favorite de l'époque pica-

resque. En Italie, la **bergamasca** était populaire. La **musique mesurée** eut une répercussion sur la danse. D'après Mersenne, les danseurs se servent des pieds de vers d'Anacréon, Pindare, Théocrite. CAROSO cite dans le *Ballo del Fiore* un *contrapasso* (contrepas) « fatto con vera mathematica sopra i versi d'Ovidio ». Partout en Europe la danse et le ballet occupaient la première place dans les fêtes de caroussel ou de *battaglia navale*. Lorsque les Français eurent conquis Milan (1499), important centre chorégraphique, plusieurs chorégraphes vinrent en France. Catherine de Médicis, fille de Lorenzo, femme d'Henri II, mère de François II, Charles IX et Henri III, trois remarquables danseurs, inventa de nouveaux pas et des figures de danses. BALTHASARINI devint BEAUJOYEUX, son *Ballet comique de la reine* était un spectacle scénique. Le ballet évolua vers l'opéra-ballet.

Le **XVIIe siècle** marque l'éclipse en France de l'influence italo-espagnole. Le roi est le premier danseur de sa Cour ; il danse autant au bal qu'au ballet de la Cour (ces deux genres seront séparés par Lully et Benserade). A trente-deux ans, le roi ne danse plus qu'au bal. Le parc sert de théâtre aux idylles chorégraphiques. Le soleil de l'après-midi, la verdure des arbres inspirent des danses champêtres. Les tableaux de danse de Lancret ou de Watteau représentent presque toujours un paysage. L'opéra et le ballet trouvèrent un foyer à la nouvelle **Académie royale de musique et de danse.** Fondée en 1661, sur la suggestion de Mazarin, la charte de l'Académie de Danse expose la signification de la danse même au point de vue de l'éducation physique et militaire. Les treize meilleurs maîtres de danse furent nommés membres de l'Académie. Ils avaient auparavant fait partie de la Communauté présidée par Guillaume Dumanoir. Le président de l'Académie fut Beauchamps ; son successeur, Pécourt : les deux grands chorégraphes de l'époque. Le style académique rompt avec les mouvements du style italo-espagnol, il se compose de petits pas élégants et gracieux. Les pas du XVIIIe siècle se groupent autour du battement. **Beauchamps** a sélectionné cinq pas dont il fit la base de tout système chorégraphique : menuet, bourrée,

passepied, rigaudon, folie d'Espagne, gigue, allemande. FEUILLET et DEZAIS publient un manuel de *Chorégraphie ou l'art de décrire par caractères, figures et signes démonstratifs* (1699).

Par l'entremise des maîtres de danse Isaac et André Lorrin, arrive la vague de « Country-dance » d'Outre-Manche en France où elle devient **contredanse.** En dehors des ouvrages de Rameau, de Magni, nous trouvons des sources de la danse française dans les œuvres d'écrivains étrangers : ainsi dans le *Terpsichore Musarum* de PRAETORIUS (1612), on trouve des danses que Antoine Émeraud, maître de danse, a apportées (ex Gallia). Le *Rechtschaffener Tanzmeister oder gründliche Erklärung des frantzösischen Tanzkunst bestehend in drei Büchern* de TAUBERT (1717) publie des extraits de Pécourt, Feuillet et Dézais. Au XVIIIe siècle, la danse française domine l'Allemagne. L'historien de la danse allemande, Böhme, s'écrie : « Pendant tout le siècle, l'Allemand était le singe des Français ! »

Le style académique trouva sa réaction dans le **style galant. La valse** a son importance sociale, le couple devient indépendant dans ses évolutions. **Polka, galop, danses nationales.**

Pour le *ballet*, nous nous contenterons de signaler les plus importantes phases de son évolution pendant les trois siècles derniers.

Le **drame chorégraphique.** Mlles Camargo et Sallé, Vestris, Hilverding, Angiolini, Noverre. La révolution de NOVERRE, sa *Lettre sur la danse.* Le **ballet d'action.** Les deux Gardel et Dauberval. Chorégraphes français et italiens en Europe. Bournonville, Petitpas. Le **pasticcio.** Carlo BLASIS et son *Traité de danse.* Le **ballet anacréontique, historique, mythologique et exotique.** Beethoven et Vigano. Le « corédrame ». L'âge d'or du ballet classique : Révolution, Empire, Restauration. Didelot. Le **romantisme.** Elssler et Taglioni, Grisi et Cerrito. Saint-Léon et sa sténochorégraphie. **L'affranchissement de la musique :** Delibes et Lalo. **Diaghilev et le ballet russe.** Cechetti, Fokine. Rolf de Maré et le ballet suédois. Cocteau et Valéry. Les utopies chorégraphiques. Le ballet contemporain. Les *genres mixtes,* Honnegger, Milhaud, Stravinsky.

La plus riche en matière chorégraphique est la Bibliothèque de l'Opéra où sont incorporées les Archives internationales de la Danse, avec une revue portant le même titre. Pour les peuples primitifs, il faut consulter aussi la Bibliothèque du Musée de l'Homme (ethnologie musicale). La Bibliothèque du Musée des Arts et Traditions Populaires, la Bibliothèque Nationale, la Bibliothèque du Conservatoire, celle du Théâtre Français et la Bibliothèque de l'Arsenal (collection Rondel) contiennent également des ouvrages relatifs à la danse et au ballet.

Émile HARASZTI.

Bibliographies : G. DESRAT, *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique, depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours*, Paris, 1895, suivi du *Catalogue de la bibliothèque de l'Académie nationale de l'Opéra* (par Charles NUITTER). *A Bibliography of Dancing*, compiled and Annotated by Cyril W. BEAUMONT, London, 1929 (elle concerne surtout la matière chorégraphique du British Museum). Paul David MAGRIEL, *A Bibliography of Dancing*, New York, 1941.

Alford VIOLET, Ceremonial dances of the Spanish Basques, *Musical Quarterly*, 1932.

AEPPLI, *Die wichtigsten Ausdrücke für das Tanzen in den romanischen Sprachen*, Halle, 1925.

H. ARAGON, *Les danses de la Provence et du Roussillon*. Éd. du Coq Catalan, 1922.

Lucile ARMSTRONG, *Dances of Portugal*, London, 1948.

Herbert BALDUS, *Indianerstudien im nordöstlichen Chaco*, Leipzig, 1931.

C. W. BEAUMONT, *A Manual of the theory and practice of classical dancing, Cechetti methode*, by C. W. B. and Stanislas IDZIKOWSKI with a preface by Enrico CECHETTI, London, 1932.

ID., *A Short History of Ballet in Russia*, London, 1930.

C. W. BEAUMONT, *Five Centuries of Ballet*, London, 1939.
ID., *Complete Book of Ballets*, London, 1949.
Joseph BÉDIER, Les fêtes de mai, *Revue des deux Mondes*, 1896.
Jasna BELOVIC, *Die Sitten der Südslaven*, Dresden, 1927.
Oskar BIE, *Der Tanz*, Berlin, 1906.
L. BACKMAN, *Religious dances in the Christian Church and the popular medecin*, London, 1952.
BLASIS, *Manuel complet de la danse*, Paris, 1830.
F. M. BÖHME, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Leipzig, 1886, vol. I-II.
Stella BONI, *Les grands courants de la danse, leur histoire aux XVII*e *et XVIII*e *siècles*, 1895.
Edmond BONNAFÉ, Notes sur la vie privée à la Renaissance, *Revue de Paris*, 1896.
BONNET, *Histoire générale de la danse*, Paris, 1723.
J. BOULENGER, *De la valse au tango. La danse mondaine au Premier Empire jusqu'à nos jours*, Paris, 1902.
Ch. H. BRÖMEL, *Festtänze der ersten Christen*, Jéna, 1701.
Maurice BRILLANT, *Problèmes de la danse*, Paris, 1953.
L'art du ballet des origines à nos jours, Paris, 1952.
Joseph BRUCH, *Die wichtigsten Ausdrücke für das Tanzen in den romanischen Sprachen* (Wörter und Sachen, 1926).
CAHUSAC, *La danse ancienne et moderne*, La Haye, 1754.
CASTIL-BLAZE, *La danse et les ballets depuis Bacchus jusqu'à Mlle Taglioni*, Paris, 1832.
Pierre CONTE, *Expression par geste et locomotion. Les arts dynamiques : La danse et ses lois*, Paris, 1952.
CELLARIUS, *100 neue Cotillon Touren*, 4e éd., Erfurt, 1898.
E. K. CHAMBER, *The Medieval Stage*, Oxford, 1903.
E. CHAPISEAU, *Le folklore de la Beauce et du Perche*, Paris, 1902.
M. F. CHRISTOUT, Ballet académique et Ballet forain, *Revue d'Esthétique*, Paris, 1954.
A. CHUJOY, *The Dance Encyclopedia*, New York, 1949.

J.-M. DE CHAVANNES, *Principes du menuet*, Luxembourg, 1767.

René CIRILLI, *Les prêtres danseurs de Rome*, Paris, 1913.

Ernest CLOSSON, *Le manuscrit des basses danses*, Bruxelles, 1912.

Jean COCTEAU, *Préface du Catalogue de l'exposition de la Galerie Charpentier : Danse et divertissement*, Paris, 1948-49.

COMBARIEU, *La musique et la magie*, Paris, 1903.

A. CAPMANY, *El Baile e la Danza*, Barcelone, 1931.

Juan Baptista COME, *Danzas del Santissimo Corpus Christi*, Transcripcion realizada D. K. G. JULBE. Biografia de COME, notas historicas y estudios criticos de los textos literarios y musicales por Manuel PALAU, Valencia, 1952.

COMPAN, *Dictionnaire de danse*, Paris, 1787.

Robert COPLANDE, *The maner of dauncynge of baces daunces after those of fraunce and other places translated out of frenche in englyshe* (1521), ed. F. J. FURNIVALL in Captain Cox, London, 1871.

A. CORNAZANO, *Il libro dell' arte del danzare*, Mazzi, La Biliofilia, 1915-6.

P.-L. COUCHOUD, Le mythe de la danseuse obscène, *Mercure de France*, 1929.

B. V. CRAWFORD, The Dance of the Kings, *Philological Quarterly*, 1923.

Maximilian DAMETZ, Englische Volkslieder und Moriskäntänze, *61. Jahresbericht der K. K. Staatsrealschule in III*, Bezirk in Wien, 1912.

W. DANCKERT, *Geschichte der Gigue*, Leipzig, 1924.

Jenny DIECKMANN, *Die in deutscher Lautentabulatur überlieferten Tänze des XVII. Jahrhunderts*, Kassel, 1931.

N. DOMETSCH, *Dances of England and France from 1450 to 1600 with their music and authentic manner of performance*, London, 1949.

DUMANOIR, *Le mariage de la musique avec la danse contenant les réponses au livre des treize prétendus académistes de la danse*, Paris, 1654.

René DUMESNIL, *Le rythme musical*, Paris, 1921.

Guglielmo EBREO, *Trattato dell' arte del ballo*, Scelta di Curiosita litterarie, Bologna, 1873.

Th. GÉROLD, *Les airs de danse*, Paris, 1929.

Ellis HAVELOCK, The Philosophy of dancing, *The Atlantic Monthly*, 1914.

Emmanuel MAURICE, *La danse grecque antique*, Paris, 1896.

Henry EXPERT, Danceries, *Les maîtres musiciens de la Renaissance française*, liv. XXIII.

C. J. V. FELDENSTEIN, *Die Kunst nach der Choregraphie zu tanzen*, Braunschweig, 1767.

L. FERGUSON, Some early masks and Morris dances, *Modern Philology*, 1926.

Bartolomé FERRIOL, *Reglas utiles para los aficionados a danzar*, Capoe, 1745.

FEUILLET et DEZAIS, *Chorégraphie ou l'art de décrire par caractères, figures et signes démonstratifs*, Paris, 1713 (1re éd. en 1699).

Fol danse survey of Europe, Papers and transactions of the Jubilee Congress of the Folk-Lore Society, 1928, London, 1930.

Giovanni Andrea GALLINI, *Critical observations on the art of dancing*, London, 1771.

Auguste GÉNIN, Notes sur les danses, la musique et les chants des Mexicains anciens et modernes, *Revue d'Ethnographie*, 1913.

Dancing societies of the Sarsi Indians, *Anthropological Papers of the American Museum of National History*, 1914.

GÖTSCH und GARDINER, *Alte Kontra Tänze*, Wolfenbüttel, 1928.

L. GOUGAUD, La danse dans les églises, *Revue d'histoire ecclésiastique*, 1914.

M. GRANET, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, Paris, 1919.

Joseph GREGOR, *Kulturgeschichte des Ballets, seine Gestaltung und Wirksamkeit in der Geschichte und unter den Künsten*, Wien, 1944.

G. GROSLIER, *Danseuses cambodgiennes*, Paris, 1913.

M. GUICHARD, Le rigaudon dans le Trèves, *Bulletin de l'Académie delphinale*, IIIe série, t. 20, 1885-6.

H. HICKMANN, Quelques considérations sur la danse et la musique de danse dans l'Égypte pharaonique, *Cahiers d'Histoire égyptienne*, série V, fasc. 2, 3, juin 1953. — ID., *La danse aux miroirs*. Essai de reconstruction d'une danse pharaonique de l'ancien empire. Institut Français d'archéologie orientale, Le Caire, 1956.

M. A. HINKS, *The japanese dance*, London, 1910.

Leo JORDANS, Der Reigentanz Carole, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 1931.

V. JUNK, *Handbuch des Tanzes*, (Dictionnaire), Stuttgart, 1930.

H. KEES, *Der Opfertanz des aegyptischen Königs*, Leipzig, 1913.

O. KINKELDEY, *A Jewish dancing master of the Renaissance in Freidus Mémorial*, New York, 1929.

KINNEY, *The dance, its place in art and Life*, New York, 1921.

R. LACH, Zur Geschichte der Gesellschafttanzes im XVIII. *Jahrhundert*, Museion, 1920.

Paul LACROIX, *Ballets et mascarades de la cour d'Henri III à Louis XIV (1581-1582)*, Genève, 1868-1870, vol. I-IV.

LAFAGE, *Histoire générale de la musique et de la danse*, Paris, 1844.

LAMBRANZI, Neue und Curieuse Theatralische Tanzschule *(Deliciae Theatrales)*, Nürnberg, 1716).

Th.-B. LELYVEL, *La danse dans le théâtre javanais*, Paris, 1931.

A. LEVINSON, *Anna Pavlova*, Paris, 1928. *Le ballet romantique*, Paris, 1929. *La danse au théâtre*, Paris, 1924. *La danse aujourd'hui. Études. Notes. Portraits*, Paris, 1929.

Serge LIFAR, *Destin d'un danseur*, Paris, 1934. *Th. Gautier et le ballet romantique*, Paris, 1921. *Les visages de la danse*, Paris, 1933. *Le manifeste du chorégraphe*, Paris, 1935. *Auguste Vestris*, Paris, 1950. *Carlotta Grisi*, Paris, s. d. *La danse*, Paris, 1938 (Les grands courants de la danse académique). *Giselle. Apothéose du ballet romantique*, Paris, 1942. *Histoire du ballet russe depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, 1950. *Serge Diaghilev. Sa vie, son œuvre, sa légende*, Monaco, 1954.

Léopold MASTRIGLI, *Le danze storiche dei secoli XVI, XVII, XVIII*, Roma, 1889.

MÉNESTRIER, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, 1682.

W. MERIAN, *Der Tanz in den deutschen Orgeltabulaturen*, Berlin, 1927.

A. MEUNIER, *La danse classique*, Paris, 1931.

MERSENNE, *Harmonie universelle*, Paris, 1636 (liv. II des *Chants*).

Kurt MESCHKE, *Schwerttanz und Schwerttanzspiel in germanischen Kulturkreis*, Leipzig, Berlin, 1931.

A. MICHEL, The Earliest dance-manuals, *Medievalic and Humanistic*, fasc. 1945.

Ernest MOHR, *Die Allemande. Eine Untersuchung ihrer Entwickelung von den Anfängen bis zu Bach und Händel*, Zurich, 1932, vol. I-II.

Juan MORALEDA, *Los seises de la cathédrale de Toledo*, 1911.

ID., *The story of dance music*, New York, s. d.

P. MEYER, *Rôle de chansons à danser au XVIe siècle*, Romania, 1894.

P. NETTL, *Musik und Tanz bei Casanova*, Paris, 1924.

T. NORLIND, *Die polnischen Tänze ausserhalben Polens*, Report of the IV Congress of the Int. Mus. Soc., London, 1912.

NOVERRE, *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Paris, 1952.

Auguste MEYEN, De l'origine et du but véritable de la procession dansante d'Echternacht, *Bulletin de l'Institut archéologique de Liège*, 1881.

PERROT et Adrien ROBERT, *La polka enseignée sans maître*, Paris, 1845.

PETRARCA, *De Choreis... De remediis utriusque fortunae*, 1612.

F. Balilla PRATELLA, *Saggio di ridi, canzoni, cori e danze del popolo italiano*, Bologna, 1919.

PERUGINI, *Pageant of the dance and Ballet*, London, 1935.

PLESCEJEV, *Nash Ballet*, S.-Petersbourg, 1893.

A. M. PRICHARD, *The Library Museum of music and dance a study of needs and resources leading to suggestion for an education programm*, New York Columbia University, 1938.

D. PRIDDIN, *The Art of the dance in French literatur from Gautier to Valéry*, London, 1952.
Don PRECISO, *Elemento de la ciencia contradanzaria*, Madrid, 1796.
Georges PUDY, *Dances of Hungary*, London, 1950.
H. PRUNIÈRES, *Le ballet de cour en France*, Paris, 1914.
Jeffrey PULVER, *The dances of Shakespeare England*, Recueil trimestriel de la Société internationale de la Musique, Leipzig, 1913.
H. QUITTARD, Les airs de dance dans les œuvres des clavecinistes, *Revue musicale de Combarieu*, 1906.
RAMEAU, *Le maître à danser*, Paris, 1725.
Paul REYHER, *Les masques anglais*, Paris, 1909.
William RIDGEWAY, *The drama and dramatic dances of non european races*, Cambridge, 1915.
R. CARRIERI, *La danza in Italia*, Milano, 1946.
C. DE RODA, *Los instrumentos, la danzas y las canciones de Don Quijote*, Madrid, 1905.
Margit SAHLIN, *Étude sur la carole médiévale, l'origine du mot et ses rapports avec l'Église*, thèse présentée à la Faculté d'Upsala, Upsala, 1940.
A. SCHULTZ, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger*, Leipzig, 1889.
C. SACHS, *Histoire de la danse*, Paris, 1938 (éditions allemande et anglaise).
Julie SAZONOVA, *La vie de la danse. Du ballet comique de la Reine à Icare*, Paris, 1937.
Léon SÉCHAN, *La danse grecque antique*, Paris, 1930.
C. SHARP, *The country dance book*, London, 1910-11. *The Morris book*, London, 1907-11.
N. SLONIMSKY, *The Soviet ballet*, New York, 1947.
A. SOLERTI, *Musica, Ballo e Drammatice alla corte Medicea*, Firenze, 1905.
STUART and KIRSTEIN, *The classic Ballet, basic technique and terminology, Historical developpement*, London, 1953.

M. SCHNEIDER, *La Danza de Espadas y la tarantela*, Barcelona Instituto Espanol de Musicologia, 1948.

SCHEIKEVITSCH, *Mythologie du ballet de Vigano à Lifar*, Paris, 1939.

Ch. SILIN, *Benserade and his ballet de cour*. Dissertation of University Studies of the John Hopkins University.

(Les) *Spectacles à travers les âges. Musique. Danse*, Éditions du Cygne, Paris, 1933.

TABOUROT-THOINOT ARBEAU, *Orchésographie*, Paris, 1588. Rééditée par Laura FONTA, Paris, 1888.

H. THUREN, Tanz und Tanzgesang im nordischen Mittelalter, *Zeitschrift der Int. Mus. Gesselschaft*, 1908.

Renato TORNAI, *La danza sacra*, Roma, 1951.

TORNER, CAPMANY, PEREZ-BUENO, etc., *Folklore y Costumbres de España*, t. II : *El Baila y la danze*, Barcelona, 1946.

G. UNGARELLI, *Le vecchie danze italiane*, Biblioteca Nazionale delle tradizioni popolari italiane, Roma, 1894.

E. VECKENSATDT, *La musique et la danse dans les traditions des Lithuaniens, des Allemands et des Grecs*, Paris, 1889.

A. WALDAU, *Geschichte des böhmischen Nationaltanzes*, Prague, 1861.

L. VAILLAT, *Histoire de la danse*, Paris, 1951.

Valentine J. HUGO, La danse pendant la Révolution, *Revue Musicale* Paris, 1922.

Paul VALÉRY, *Degas, Danse, Dessin*, Paris, 1938. ID., *L'âme et la danse*, Paris, 1944.

H. VILLETARD, *La Danse ecclésiastique à la Métropole de Sens*, Paris, 1911.

G. VUILLIER, *La danse*, Paris, 1898.

Th. WILSON, *The Correct Methode of German and French Waltzing*, London, 1817.

J. WOLF, Die Tänze des Mittelalters, *Archiv für Musikwissenschaft*, 1918.

A. WOOD, *Some historical dances twelfth to nineteenth century, their manner of performance and their place in the social life of the time, described and annotated*, London, 1952.

Raimund ZODER, Judentänze, *Jahrbuch d. Volkslied Forschung*, 1930.
X..., La danse dans les imaginaires, *Revue d'Esthétique*, Paris, 1953.
Numéros spéciaux de la *Revue Musicale : Le Ballet au XIXe siècle*, 1921 ; *Le Ballet russe*, 1930 ; *Rythme et danse*, 1937 ; *Le Ballet contemporain*, 1938 ; *La musique et le Ballet*, 1953.

Émile HARASZTI.

CHAPITRE XXVI

BIBLIOGRAPHIE DU JAZZ

On s'accorde assez généralement à situer la naissance du jazz vers les premières années de ce siècle. Il faut attendre 1919 pour que paraisse un commentaire pertinent sur l'œuvre, alors pratiquement inconnue, des premiers jazzmen : c'est le fameux article d'Ernest ANSERMET : Sur un orchestre nègre (*Revue romande*, 5 oct. 1919), qui tente d'analyser l'apport du style négro-américain, alors en pleine évolution, à travers le répertoire du Southern Syncopated Orchestra de Will Marion Cook, ensemble au style composite où brillait cependant un authentique soliste de jazz, Sidney Bechet.

Ainsi c'est en Europe, et plus particulièrement dans les pays de langue française, qu'est née l'étude du jazz. Celle-ci n'évite pas, tout d'abord, les erreurs de perspective dues à la diffusion des formes les plus commercialisées, au détriment des formes authentiques, fort peu connues de ce côté-ci de l'Atlantique avant 1930. Du livre de CŒUROY et SCHAEFFNER, *Le jazz* (Paris, Aveline, 1926), on ne peut guère retenir qu'une bonne documentation sur les origines africaines. (Pour compléter cette partie de l'ouvrage, on lira utilement l'article d'Ernest BORNEMAN, Les racines de la musique américaine noire (in *Jazz Hot*, déc. 1947, janv. 1948), qui éclaire bien des problèmes laissés dans l'ombre par CŒUROY et SCHAEFFNER.)

Cette période de tâtonnements s'achève avec les premiers ouvrages de Robert GOFFIN, *Aux frontières du jazz* (Paris, Kra, 1932) et surtout de Hugues PANASSIÉ, *Le Jazz Hot* (Paris, Corréa, 1934), dont la documentation plus précise était mise au service d'une compréhen-

sion beaucoup plus profonde du sujet. On ne les consultera, toutefois, qu'à titre indicatif : leurs acquisitions sont aujourd'hui bien dépassées.

Les problèmes du jazz ont été abordés, depuis, de différents côtés. La description des éléments constitutifs a fait l'objet de nombreuses études. Une **terminologie** s'est élaborée, proposant des définitions parfois insuffisamment rigoureuses, comme le sont très souvent celles du *Dictionnaire du jazz* de PANASSIÉ et GAUTHIER (Paris, Laffont, 1954), ou, comme dans l'*Introduction à la musique de jazz* d'André HODEIR (Paris, Larousse, 1948), pas assez développées. Il reste beaucoup à faire dans ce domaine. En revanche, un gros effort a été accompli sur le plan de la biographie. Ici le *Dictionnaire* de PANASSIÉ, qui reprend, en les complétant et les rectifiant, les notices biographiques qui formaient la base d'un précédent ouvrage du même auteur, *Les rois du jazz* (Genève, Ch. Grasset, 1944), peut être utilement consulté. Un complément biographique portant sur les jazzmen de tendance moderne, arbitrairement écartés par PANASSIÉ, pourra être cherché soit dans le dictionnaire danois, *Jazzens Hvem Hvad Hvor*, de KRISTENSEN, JORGENSEN et WIEDEMANN (Copenhague, Politikens Forlag, 1953), soit dans l'*Enciclopedia del Jazz* de TESTONI et POLILLO (Milan, Messaggerie Musicali, 1953).

Quelques monographies importantes ont été publiées. Les unes sont de caractère anecdotique : *Duke Ellington*, par Barry ULANOV (New York, Creative Age Press, 1946), *Louis Armstrong*, par GOFFIN (Paris, Seghers, 1947), *Django Reinhardt*, par Charles DELAUNAY (Paris, Jazz Hot, 1954) ; les autres, de caractère historico-critique : *Louis Armstrong*, par PANASSIÉ (Paris, Le Belvédère, 1947). Quelques jazzmen connus ont écrit ou dicté des ouvrages d'esprit autobiographique.

Toute étude du jazz s'appuie, d'autre part, sur les œuvres enregistrées, qui constituent, on le sait, les seuls documents valables. Aussi s'est créée, depuis 1935, une discipline annexe : la **discographie**, qui se propose de réunir, sur l'ensemble des disques publiés, le maximum de renseignements : date, lieu de l'enregistrement, personnel complet

de l'orchestre enregistré, etc. Malgré des erreurs inévitables, étant donné l'ampleur du sujet, on peut se référer en toute confiance, dans la grande majorité des cas, aux travaux de DELAUNAY : *New Hot Discography* (New York, Criterion, 1948) et *Discographie encyclopédique* (Paris, Jazz Disques, 1951-1952, vol. I à III, A-H), de BLACKSTONE : *Index to jazz* (Fairfax, U. S. A., The Record Changer, 1945-46), de MCCARTHY, CAREY et VENABLES, *Jazz Directory* (Fordingbridge, Angl., 1949-52, vol. I à IV, A-I).

La partie la plus intéressante de la bibliographie du jazz est peut-être celle qui comprend les **ouvrages de synthèse.** *Jazzmen*, de RAMSEY et SMITH (Paris, Flammarion, 1950), a apporté, sur les premiers temps du jazz, de nombreuses précisions historiques ; Robert GOFFIN, dans sa *Nouvelle histoire du jazz* (Montréal, Parizeau, 1945) a également contribué à défricher un domaine qui comporte encore beaucoup d'inconnues. *A critic looks at jazz*, d'Ernest BORNEMAN (Londres, Jazz Musik Books, 1946), et *La véritable musique de jazz* de Hugues PANASSIÉ (Paris, Laffont, 1952) sont, le second surtout, des ouvrages où dominent la subjectivité, voire le parti-pris, et qui n'ont d'intérêt que dans la mesure où le lecteur épouse les opinions critiques de l'auteur ; ils procèdent cependant d'un effort méritoire pour englober le jazz dans son ensemble et en dégager le sens. Dans *De la bamboula au be-bop*, l'écrivain belge Bernard HEUVELMANS (Paris, Éditions de la Main-Jetée, L'Arche, 1951) tente de réaliser une synthèse historique du phénomène du jazz entrevu dans ses manifestations les plus diverses ; au contraire, Lucien MALSON se limite principalement aux *Maîtres du jazz* (Paris, P. U. F., 1952) : Oliver, Bechet, Armstrong, Waller, Ellington, Hawkins, Young, Parker, et consacre à chacun une étude objective et bien documentée. Ce dernier ouvrage n'hésite pas à se placer sur le terrain musical et à aborder l'étude des faits au moyen de l'analyse. Cette volonté se retrouve dans *Das Jassbuch* de J. E. BERENDT (Francfort, Fischer, 1953) et dans *Hommes et problèmes du jazz* d'André HODEIR (Paris, Flammarion, 1944) où le phénomène du « swing » même est analysé

dans un esprit de rigueur cartésienne. Il convient de noter que dans le même temps où apparaissait en France cette nouvelle tendance, le critique américain Leonard FEATHER publiait *Inside be-bop* (New York, J. J. Robbins, 1949), qui contient une analyse assez poussée des éléments rythmiques, mélodiques et harmoniques du jazz moderne.

Enfin, l'aspect sociologique du monde du jazz et la psychologie du jazzman, longtemps négligés, font depuis quelque temps, l'objet d'une étude encore très fragmentaire. Des premiers résultats acquis, on trouve un écho dans *Jazz a People's Music*, de S. FINKELSTEIN (New York, Citadel Press, 1948), et dans les articles de MALSON et J. B. HESS (dans la revue *Jazz Hot*) ; ce dernier a publié une traduction de *Le musicien professionnel et son public* de Harold S. BECKER (in *Jazz Hot*, juillet et octobre 1953), qui jette une curieuse lumière sur la psychologie du jazzman.

André HODEIR.

CHAPITRE XXVII

PHILOSOPHIE ET ESTHÉTIQUE MUSICALES

En dehors de l'ouvrage de Rudolf SCHÄFKE (*Geschichte der Musik-Aesthetik*, Hesse, Berlin, 1934), introuvable à Paris (et d'ailleurs insuffisant en ce qui concerne la période moderne), il n'existe pas d'histoire complète de l'esthétique musicale. Nous allons donc en esquisser l'évolution spirituelle dans ses phases essentielles, nous bornant à situer les diverses esthétiques dans le développement général de l'esthétique.

L'on peut distinguer trois périodes dans l'histoire de la philosophie et de l'esthétique musicales.

Une longue période d'enfance : l'**Age dogmatique** (depuis l'Antiquité jusqu'à Kant), où la musique n'intervient qu'à titre d'exemple et d'application d'un système philosophique préalable — où la philosophie de la musique est servante de la philosophie.

Une seconde période plus courte : l'**Age critique**, inauguré par le criticisme de Kant et marqué par les grandes philosophies de la musique des post-kantiens : période de mûrissement pour l'esthétique, qui la mènera bientôt à l'âge adulte.

Et enfin, la période moderne : l'**Age positif**, caractérisé par 'avènement de l'*esthétique autonome*, dont Hanslick est le premier représentant illustre. Cette période aboutit à l'extraordinaire épanouissement de l'esthétique musicale qui caractérise l'époque contemporaine — d'une esthétique qui, par la diversité de ses tendances et de

ses méthodes, vise à la description concrète et complète du phénomène musical.

Cet âge positif, où l'esthétique a recours aux techniques scientifiques et en particulier aux procédés expérimentaux, eût pu marquer la disparition de la philosophie musicale. Mais il n'en est rien. Nous assistons au contraire à son éclatante renaissance. Car, libérée des préjugés anciens et solidement informée, elle est fidèle à l'expérience musicale où elle a trouvé ses fondements vrais.

L'âge dogmatique

A) La philosophie musicale chez les Grecs

L'ouvrage capital sur ce sujet est celui de Louis LALOY, *Aristoxène de Tarente*, Lecène, Paris, 1904. Consulter aussi GEVAËRT, *Histoire et théorie de la musique dans l'Antiquité*, 2 vol., Annsot-Braeckman, Gand, 1875 et 1881, et H. ABERT, *Die Lehre vom Ethos in der grieschischen Musik*, Breitkopf, Leipzig, 1899, ainsi que l'article de A. LACAZE, Les théories musicales des philosophes grecs, *Revue d'Histoire de la Philosophie*, 1927-28.

Pythagore. — La première philosophie musicale de l'Antiquité est celle des pythagoriciens. La musique, dans le pythagorisme, apparaît comme un art d'une éminente dignité parce que doué d'un privilège unique : celui de manifester les rapports numériques, qui sont la substance même de l'univers. La découverte due, selon la tradition, à Pythagore, de rapports fixes entre les longueurs des cordes qui donnent l'octave, la quinte ou la quarte, fut le point de départ d'une vaste théorie, à la fois mathématique, métaphysique et mystique, qui a séduit l'Antiquité presque entière et bon nombre de philosophes dans les temps modernes. Si l'oreille perçoit entre deux sons une certaine parenté, une affinité que l'on exprime généralement par le mot de consonance, c'est que ces deux sons correspondent à deux nombres déterminés et simples : tel est le principe qui, à la suite des pythagoriciens, a inspiré Platon, Euler, Kant et Hegel, et

les théoriciens modernes de la « gamme naturelle ». Il faut ajouter que les pythagoriciens attribuaient déjà à la musique le pouvoir d'agir sur l'équilibre de l'esprit, précisément parce qu'elle est nombre, c'est-à-dire règle, ordre et harmonie.

Platon. — A la fois art du nombre et art du sentiment, tel est pour Platon l'art musical. En tant que métaphysicien, Platon a été séduit par cette arithmétique concrète et sensible que lui semblait être la musique. Il célèbre dans le *Timée* la beauté des rapports musicaux et accable de son mépris les musiciens d'instinct qui ne savent pas lire le nombre inscrit dans l'accord ou dans la mélodie. Et l'on comprend qu'il ait repris les idées pythagoriciennes pour en faire un système métaphysique cohérent. Par sa nature numérique, l'univers sonore est pour Platon la manifestation même de l'Être, l'émanation de la force cosmique créatrice — de sorte que la musique peut être considérée comme la suprême philosophie.

Mais Platon, d'autre part, s'intéresse à la musique en vertu de ses préoccupations morales et politiques. La musique, selon lui, a sur l'âme une action puissante dont il faut utiliser les effets. Comme il l'observe dans le *Timée*, les mouvements musicaux étant analogues aux mouvements de l'âme humaine, la musique n'est pas un divertissement frivole, mais est destinée à l'éducation harmonieuse de l'âme et à l'apaisement des passions. Si la musique tient une si grande place dans la cité idéale de Platon, c'est qu'il lui accorde une influence morale dont les autres arts sont dépourvus. Pour la première fois, sont étudiés, chez Platon, les effets moraux des différents modes musicaux ; toutefois, comme plus tard chez Aristote, le point de vue est celui de l'éducateur, non celui de l'artiste ou de l'esthéticien ; et le phénomène musical n'est jamais considéré dans son autonomie.

Sur la philosophie musicale de Platon, voir :

Timée (éd. Rivaud, G. Budé, 1926).
Voir aussi la *République* et les *Lois*.

(Les passages les plus importants de Platon sur la musique ont été rassemblés par REYKS dans un article de la *Cæcilia*, VIII, 69 sqq. (1828), de Gottfried Weber.)

P.-M. SCHUHL, *Platon et l'art de son temps*, P. U. F., Paris, 1952.

Aristote. — Ses écrits ne contiennent que peu de chose sur la musique (les *Problèmes musicaux*, longtemps attribués à Aristote, sont d'origine alexandrine). Pour Aristote aussi, la musique remplit une fonction éthique et pédagogique. Il reste attaché à la vieille théorie des modes et de leurs effets moraux, comme on le voit dans le passage célèbre de la *Politique* (VIII, 47) où, continuant Platon, il analyse les effets moraux du dorien et du phrygien, ainsi que du lydien. Pour Aristote comme pour Platon, chaque mode est voué à un sentiment particulier. Mais son disciple Théophraste abolira ces distinctions un peu vaines pour essayer de construire une théorie plus conforme à l'esprit de la *Poétique*, en réduisant l'émotion musicale à ses éléments essentiels : enthousiasme, plaisir et peine. Ajoutons qu'Aristote voit dans la musique comme dans la tragédie une purgation des passions. Mais la catharsis aristotélicienne, qu'il faut signaler en raison de son importance historique, est restée pour nous assez énigmatique. Cependant, il n'y a point seulement chez Aristote une *éthique*, mais déjà l'ébauche d'une *esthétique* ; et l'on peut dire qu'Aristote — en raison de l'esprit qui anime sa métaphysique — a joué un rôle important dans l'histoire de l'esthétique musicale. Son empirisme métaphysique l'a en effet conduit à l'adoption d'une méthode empirique à l'égard de l'art musical, dont il a reconnu la nature qualitative et sensible. Pour la première fois, avec Aristote, se trouve soumis à une critique impitoyable le mathématisme cosmique des Pythagoriciens et en particulier la théorie de l'harmonie des sphères (*De Coelo*, II, 9). Affirmant l'appartenance de la musique au monde terrestre, il bannit toute conception ou explication cosmologique de l'art musical. C'est ainsi qu'il ouvre la voie à son disciple Aristoxène, dont l'esthétique bornera son ambition à la connaissance de la réalité musicale.

Voir Karl von JAN, *Musici scriptores graeci* (Teubner, Leipzig, 1895), où l'on trouvera les fragments d'Aristote se rapportant à la musique.

Les idées d'Aristote sur la musique se trouvent principalement dans la *Politique* (trad. THUROT, revue par BASTIEN, Garnier, Paris, s. d.) et l'*Éthique à Nicomaque* (trad. VOILQUIN, Garnier, Paris, 1940).

Sur la philosophie musicale d'Aristote, l'on consultera :

Arm. J. JANSSENS, Les fonctions psychologiques de la musique selon Aristote, *Deuxième Congrès international d'Esthétique et de Science de l'Art*, Paris, 1937, t. II.

Aristoxène. — C'est Aristoxène, disciple d'Aristote, qui, en appliquant au domaine de la musique les vues de son maître sur le concours de la matière sensible et de la forme intelligible, devait édifier la seule esthétique musicale de toute l'Antiquité. La théorie mathématique des pythagoriciens, en ne considérant dans la musique que les intervalles qu'elle emploie, et dans les intervalles, que les rapports numériques qu'ils traduisent, se trouve désarmée devant un fait musical élémentaire et essentiel : la mélodie. L'originalité d'Aristoxène, c'est de partir non pas de l'intervalle, mais de la mélodie elle-même. Et son intuition fondamentale, c'est que la mélodie est une unité synthétique, un tout, et non point la somme de ses notes élémentaires. Aristoxène en vérité découvre que le principe de la musique est dans une activité de l'esprit qui organise la sensation et peut seule lui conférer une valeur esthétique. Il est ainsi le fondateur de la théorie intellectualiste selon laquelle la musique est d'abord pensée musicale.

L'importance d'Aristoxène est extrême : pour la première fois tente de s'édifier une esthétique musicale autonome, qui ne soit que la description et l'éclaircissement du phénomène musical, hors de toute métaphysique préalable. Les analyses subtiles de la perception musicale opérées par Aristoxène ne seront pas perdues. On les retrouvera chez saint Augustin où malheureusement le plus profond

enseignement d'Aristoxène sera battu en brèche par un retour victorieux du pythagorisme.

Voir : Louis LALOY, *Aristoxène.*
ARISTOXÈNE, *Harmoniques*, éd. Meibomius.
ID., *Éléments harmoniques*, trad. RUELLE, Lalaine, Paris, 1870.

B) La philosophie musicale du Moyen Age

Voir H. ABERT, *Die Musikanschauung des Mittelalters*, Niemeyer, Halle, 1905.

Saint Augustin. — PLOTIN, appliquant à la musique *(Énnéades*, 58, 1) les idées de Platon, affirmait que la musique n'est point dans la matière sonore et audible, mais dans la forme silencieuse et spirituelle. Saint AUGUSTIN reprend l'idée de Plotin : la beauté musicale, forme immobile et purement spirituelle, vit au sein d'un mystérieux silence (*De Trin.*, 12, 14, 23). Il reprend aussi l'analyse de la perception musicale effectuée par Aristoxène (*De Musica* et *Confessions*, 7, 28, 38). Les concepts fondamentaux de sa philosophie musicale sont ceux de « nombre » et de « mouvement ». La musique, selon saint Augustin, est mouvement ordonné par le nombre, science des beaux mouvements : *scientia bene modulandi.* Mais en définitive, et conformément à la tradition platonicienne, saint Augustin opère la réduction pythagoricienne de la musique à la mathématique. Notre musique n'est belle que par sa participation à la beauté intelligible du nombre. Là réside la vraie beauté musicale. Et il faut préférer à la musique sensible, l'austère beauté rationnelle des vérités mathématiques et divines.

Sur la philosophie musicale de saint Augustin, consulter le *Traité de la musique selon l'esprit de saint Augustin* (collection des Cahiers du Rhône, mars 1942, II, Éd. de la Baconnière, Neuchâtel) de DAVENSON ; bien que l'auteur y développe une théorie personnelle, conforme, selon lui, à l'*esprit* de la philosophie musicale de saint Augustin, il nous informe aussi sur la *lettre* de cette philosophie.

Saint Thomas et les scolastiques devaient dégager l'esthétique secrètement présente dans l'aristotélisme. Dans la scolastique toutefois, l'esthétique musicale est peu développée : aucun traité spécial ne lui est consacré. Mais on y trouve une philosophie de l'art et de la musique que l'on peut qualifier de rationaliste. Le rationalisme musical des scolastiques emprunte à Aristote deux idées fondamentales qu'il a reliées l'une à l'autre : la distinction de la matière et de la forme, et la théorie de la catharsis. La musique, selon la scolastique, a son principe dans la raison, et son but est de faire régner la forme sur la matière sonore. Sans doute la musique imite-t-elle les mouvements de l'âme. Mais le Beau musical ne dépend que du rayonnement de la forme sur la matière — et non point de la perfection de l'imitation. Signifiant par ses sons et ses rythmes les passions, la musique n'a pourtant point pour fin de les produire en nous. Bien plutôt a-t-elle pour mission de les purifier en les accordant à l'intelligence, en les subordonnant à cette pure joie de la forme spirituelle où réside le plaisir musical.

Sur l'esthétique musicale des scolastiques l'on consultera :

Jacques MARITAIN, *Art et scolastique*, 3e éd., Paris, Rouart, 1935.
WULF, *Art et beauté*, 2e éd., Louvain, 1943.

La Renaissance

A l'inverse du Moyen Age, qui estimait que la théorie devait gouverner la pratique, la Renaissance affirme la suprématie de la pratique sur la théorie. Se détournant de la spéculation abstraite et mystique, abandonnant toute conception spéculative, délibérément l'on se tourne, à la Renaissance, vers les problèmes que pose la musique réelle.

Si du Moyen Age la Renaissance conserve le Pythagorisme, elle l'utilise dans un esprit tout à fait différent : la mathématique pythagoricienne, délivrée de ses ambitions métaphysiques, n'est plus qu'une méthode pour la connaissance de la réalité musicale. La Renaissance adopte en effet le point de vue radicalement empirique d'Aris-

tote. Pour TINCTORIS (né vers 1446), il n'est de musique qu'audible et jouée sur les instruments terrestres. D'autre part il reprend le principe d'Aristote et d'Aristoxène, selon lequel l'impression auditive doit être considérée comme le seul critère décisif. Pour Tinctoris, il faut se fier au jugement de l'oreille, de cette oreille éduquée par l'intelligence à laquelle s'adresse la musique. Ce point de vue psychologique se manifeste clairement dans sa théorie de la consonance et de la dissonance, qu'il définit non point mathématiquement, par le rapport numérique, mais qualitativement, par l'agrément et le désagrément (TINCTORIS, *Tractatus de musica*, éd. E. DE COUSSEMAKER, Lille, 1875).

Cette conception psychologique, empirique et réaliste, se retrouve et s'accuse chez GLARÉAN (né en 1488), l'autre grand nom de l'esthétique musicale de la Renaissance (*Dodécachordon*, Bâle, 1547).

Descartes. — La majeure partie de ce que dit DESCARTES de l'art musical est contenue dans un essai de jeunesse, le *Compendium Musicae*, écrit à l'âge de 22 ans, en 1618, publié après sa mort en 1650. Quand il énumère, au début de ce *Compendium*, les lois de la jouissance esthétique, Descartes s'inspire de quelques idées émises par les philosophes antiques, et rajeunies par les penseurs et les commentateurs de la Renaissance. Comme Platon, Aristote et saint Augustin, il ne conçoit pas de beauté sans ordre. Mais il abandonne bientôt ces considérations générales pour traiter la musique comme une partie de la mathématique universelle. Descartes exige que les intervalles soient mathématiquement purs et n'admet pas le tempérament, qui corrompt l'harmonie des proportions musicales. Mais Descartes distingue entre *perfection* et *agrément*, entre le Beau absolu, conforme aux lois mathématiques, et un Beau relatif et subjectif, qui « ne signifie rien qu'un rapport de notre jugement à l'objet » et dépend de la variabilité des goûts individuels. Car en fait, « les hommes n'ont pas l'âme assez bien faite » pour reconnaître le Beau absolu, soumis au nombre. De telle sorte que l'esthétique, science du Beau absolu, est impuissante à rendre compte du jugement de goût, et que du jugement de goût, d'autre part, il ne saurait y avoir d'esthétique. En réalité, dans la

conception cartésienne, qui dépouille l'univers de toute qualité pour le réduire à l'étendue et au mouvement, et où c'est toujours le nombre qui a raison, contre la sensibilité, l'esthétique devenait impossible. C'est pourquoi il n'y a pas d'esthétique cartésienne. Toutefois, Descartes a eu le pressentiment de l'insuffisance de l'explication mécaniste devant le plaisir musical. Et surtout, sa position est déjà un relativisme, où s'ébauche l'idée du primat du goût sur le Beau en soi — et qui ouvre la voie qui mènera à la *Critique du jugement*.

DESCARTES, *Musicae Compendium*, Amsterdam, 1656, B. N., Vp. 28305.
MERSENNE (M.), *Correspondance* (lettres adressées à Mersenne, B. N., 6204, 5, 6. Mersenne, comme Descartes, réduit la musique à la mathématique, et s'élève contre ceux qui, à la suite d'Aristoxène, s'en remettent au « jugement de l'oreille »)
MERSENNE, *L'harmonie universelle*, Paris, 1656, B. N., Rés. V. 588.
Sur la conception cartésienne de la musique, l'on consultera : PIRRO (A.), *Descartes et la musique*, Paris, Fischbacher, 1907.

Chez **Leibniz**, il n'y a pas non plus d'esthétique musicale — dans la mesure où, comme Descartes, il n'accorde pas à la sensibilité de valeur autonome. La musique reste pour Leibniz cette secrète algèbre qu'elle était déjà pour les pythagoriciens. L'on connaît la définition célèbre : *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* (Lettre en latin, 12 avril 1712). L'âme calcule sans le savoir et l'agrément est ordre confusément perçu.

Euler a tiré des principes de Leibniz une théorie du même genre (dans le *Tentamen novae theoricae musicae*, Saint-Pétersbourg, 1734), qui lie l'agrément esthétique des sons au sentiment du rapport simple qui les unit. Historiquement, la théorie cartésienne s'est développée dans la direction d'un sensualisme radical. Le fait que l'appréhension du rapport est purement sensorielle semble démentir l'origine intellectuelle qu'on lui prête ; aussi la « perception confuse » est-elle devenue chez Rameau « l'instinct naturel » de l'harmonie.

L'âge critique et la naissance de l'esthétique musicale

Le XVIIIe siècle ouvre une ère nouvelle dans l'histoire de l'esthétique musicale. Peu à peu, les nombres cartésiens s'effacent devant les magies romantiques, tandis que le dogmatisme, combattu par l' « empirisme passionnel », s'effondre, laissant au criticisme le soin de reconstruire l'esthétique.

Leibniz, à l'époque même où il énonce son mathématisme esthétique, est déjà dépassé par le mouvement des idées en France et en Angleterre. L'on découvre les valeurs de sentiment : le *goût* prévaut sur la *raison*. L'on découvre aussi les conditions physiologiques du plaisir musical et d'aucuns affirment qu'il est de nature viscérale. Le concept de Beau se transforme : il n'est plus absolu et divin, mais subjectif et humain : à la métaphysique va succéder la psychologie...

En France, l'*hédonisme* est l'esthétique du siècle : l'*art du nombre* est devenu l'*art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille.* Mais ce sensualisme est teinté de sentimentalisme hostile aux critères rationnels. Un demi-siècle avant Wackenroder, la musique, pour les Rousseau et les Diderot, est déjà la « langue du cœur ». ROUSSEAU oppose à l'algébriste Euler l' « instinct » de l'harmonie et prêche « l'abandon de soi-même » (*Observations sur notre instinct pour la musique*, 1754). Jean-Benjamin DE LA BORDE, de son côté (*Essai sur la musique ancienne et moderne*, 1780), voit dans le plaisir le critérium de la valeur et se grise de ce « sentiment délicieux qui ne tient point à nos yeux, mais à notre âme ». Et CHABANON (*De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, 1785) s'aperçoit que les Beaux-Arts « sont conduits par un sentiment intérieur dont ils n'ont qu'une idée obscure, et n'obéissent qu'au génie », ce génie qu'il définit comme l' « instinct des grandes choses », qui se crée à lui-mêmes ses lois, pour ne laisser à la raison que le triste privilège de l'analyse et de la légifération après coup. ROUSSEAU affirme (article Imitation dans le *Dictionnaire de musique*) que la musique « ne représente pas directement les choses,

mais réveille dans notre âme les mêmes sentiments qu'on éprouve en les voyant ». Comme dit l'abbé MORELLET (De l'expression en musique, *Mercure*, novembre 1771) : « Tout cela ne peut pas s'expliquer. » Pour Chabanon (précurseur de Hanslick à beaucoup d'égards), s'il faut distinguer une musique tendre, une musique agréable, une musique joyeuse et une musique enflammée, la musique demeure toujours fille de la joie. Et cette manière de voir est celle même du XVIII[e] siècle français, pour qui l'émotion musicale procède du plaisir et tend vers le plaisir.

L'esthétique anglaise, au même moment, part de l'idée de Beau conçue comme une donnée immédiate de la conscience, et fait la psychologie du jugement de valeur. Psychologie réaliste, qui dévoile la subjectivité du Beau, et le dynamisme créateur de la vitalité passionnelle, où les cartésiens n'avaient su voir que réactions mécaniques et passives. AVISON dans *An essay on musical expression* (1752) fait ressortir l'importance de l'émotivité avec sa base viscérale, tandis qu'en Allemagne, MATTHESON (*Kern melodischer Wissenschaft*, 1737) insiste de son côté sur les conditions physiologiques et les manifestations organiques du plaisir musical dont il a découvert la nature subjective et affective.

Sur l'esthétique musicale au XVIII[e] siècle (en France, en Angleterre et en Allemagne), l'on consultera :

Marcel BEAUFILS, *Par la musique vers l'obscur*, Marseille, Imprimerie Robert, 1942.

La *Critique du jugement* (1790) de KANT marque une date importante dans l'histoire de l'esthétique musicale. Non que la musique y tienne une place importante : Kant s'y révèle au contraire, en matière musicale, comme un hédoniste du type le plus simple. Fort peu musicien, l'inventeur du criticisme ne voit guère dans la musique qu'un « mouvement d'entrailles », suscitant le « sentiment de la santé », et déclare qu'elle doit être rangée parmi les arts d'agrément plutôt que parmi les Beaux-Arts. Pourtant, la pensée de Kant allait enrichir

et renouveler l'esthétique musicale. D'une manière indirecte d'abord : le criticisme, par là même qu'il était un relativisme, devait contribuer à l'émancipation de l'esthétique musicale, et renforcer la tendance qui la portait à abandonner l'ontologie pour la psychologie. D'une manière plus directe aussi et plus précise, le criticisme devait influer sur les destinées de l'esthétique musicale. Le formalisme de Kant, qui voit dans la musique « un jeu de sensations sonores », est à la source du formalisme de Hanslick, et, plus généralement, toute l'esthétique musicale autonome, dont Hanslick est le fondateur, apparaît comme l'application au domaine de la musique de la méthode kantienne (critique de la connaissance).

KANT, *Critique du jugement*, Paris, Vrin, tr. GIBELIN, 1928.

Sur l'esthétique de Kant, l'on consultera :

BASCH (Victor) : *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Alcan, 2e éd., Paris, 1927.

Lorsqu'en 1797 paraissent les *Herzenergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders* de WACKENRODER (L. Schneider, Berlin), l'on peut dire que naît l'esthétique musicale romantique, caractérisée par une alliance de sentimentalisme irrationaliste et de mysticisme idéaliste. La thèse sentimentaliste était en germe chez Mattheson, qui énonçait déjà l'idée, promise à une si brillante fortune, que la musique a pour fin d'exprimer le sentiment. Cette thèse s'affirme plus énergiquement chez Wackenroder, Tieck, Novalis et Hoffmann, et surtout Herder. Car c'est HERDER qui, dans *Kalligone* (1800), a donné un fondement solide aux rêveries musicales de Wackenroder et de Tieck — et en se déterminant par réaction contre Kant. Aux schémas inanimés du classificateur criticiste, Herder oppose une conception dynamique (inspirée du dynamisme de Leibniz, dont Herder était nourri), irrationnelle et mystique. Pour la première fois est exprimée l'idée que toute appréciation esthétique repose sur la subjectivation de l'objet perçu, sur la participation sentimentale. Le plaisir musical,

pour Herder, est une « magie » qui repose sur la sympathie et nous fait communiquer avec les énergies occultes de l'univers. Car la musique est le fluide universel, le reflet de l'invisible et de l'infini ineffable. Et parce qu'elle a ce privilège d'être pur devenir et comme le mouvement même de la vie, elle est le premier des arts. Elle se suffit, parle son langage propre, intuitif et irrationnel, sans rapport avec le langage conceptuel ; et elle est douée, enfin, de la « puissance constructrice ». Ainsi s'ébauchent dans *Kalligone* les thèmes essentiels de Schopenhauer, bien qu'il n'y ait pas chez Herder d'esthétique constituée. De sorte que Herder apparaît comme un maillon nécessaire dans la chaîne reliant Kant à Schopenhauer.

Les Post-Kantiens

La musique tenait peu de place dans la *Critique du jugement*. Elle prendra une éclatante revanche dans l'esthétique des post-kantiens Hegel et surtout Schopenhauer. Chez eux s'opère, par delà le criticisme, un retour à la *philosophie* de la musique — mais philosophie qui à la fois intègre et dépasse le criticisme, et qui est en vérité découverte du phénomène musical dans sa liaison à la conscience et au temps vécu qui en constitue la forme.

Hegel. — L'esthétique musicale de Hegel est d'esprit moderne, malgré son apparente subordination à un système préalable, dans la mesure où elle s'efforce de dégager la vocation propre de l'art musical. Grâce à la temporalité du son, la musique, selon Hegel, est la messagère de l'intériorité pure. Elle a ce privilège de régner sur le temps et de réunir en lui les deux pôles extrêmes de l'âme : la profondeur de l'affectivité et la rigueur de l'intelligence. Avant les modernes, Hegel a fait ressortir que la musique est expressive par soi et par sa nature temporelle, qui lui permet d'exprimer l'âme même dans son devenir. Comme les modernes, il affirme que la musique possède un sens immanent et une légalité originale. Il a découvert, sans la nommer, la pensée musicale, pensée sans concepts et qui traduit le schématisme

profond de la conscience constructrice. L'harmonie et la succession harmonique symbolisent, selon Hegel, cette unité du divers qui est l'essence même de l'idée ; et la mesure, c'est le moi imposant au temps son unité et son identité. La musique en vérité exprime l'acte pur de l'esprit s'exerçant dans le temps et sur le temps ; elle est le chant de l'âme et la conscience de soi. L'art musical, à partir de Hegel, apparaît comme un art humain obéissant aux lois de la conscience humaine.

HEGEL, *Esthétique*, Paris, Aubier, 1944 (en particulier t. I et III).

Sur l'esthétique musicale de Hegel, l'on consultera :

BUKOFZER (Manfred), *L'esthétique musicale de Hegel*, IIe Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art, Paris, 1937, t. II.

Schopenhauer. — Si l'esthétique musicale, chez Schopenhauer aussi, est subordonnée à la métaphysique, cette métaphysique impliquait en fait une esthétique musicale valable jusqu'à un certain point indépendamment d'elle. Schopenhauer a su analyser avec pénétration ce qui fait l'originalité de la musique : son caractère de temporalité et d'intériorité qui la rend étrangère au monde des représentations et des concepts. Si la musique « occupe une place à part dans la hiérarchie des arts », si elle est la traduction la plus intime et la plus adéquate de l'être, c'est que, seule entre les arts, elle est totalement affranchie de la servitude de l'espace et ne vit que dans le temps. Et c'est cette temporalité qui la rend apte à révéler ce qui, d'après sa philosophie, est la réalité la plus profonde : la volonté ; de cette volonté, la musique nous conte en son langage l'histoire secrète, les aspirations et les combats, les joies et les souffrances. Mais c'est précisément parce que la musique manifeste la réalité la plus essentielle qu'elle possède l'autonomie et la suffisance — au point d'être d'autant plus belle qu'elle est plus libre et plus purement elle-même. Schopenhauer est ainsi conduit à reconnaître l'autonomie de la pensée musicale dont, mieux encore que Hegel, il a compris le caractère constructif. La mélodie, selon Schopenhauer, est universelle comme le concept — mais

c'est une universalité concrète : un principe et non une abstraction.

Il y a eu évolution dans la pensée de Schopenhauer. Dans le 3e livre du *Monde comme volonté et comme représentation* (1819), Schopenhauer éclaire la musique à l'aide d'une métaphysique de la volonté. Mais des passages plus tardifs des *Parerga* et des *Nouveaux Paralipomena*, des *Anmerkungen zu Locke und Kant* attestent un glissement du point de vue métaphysique au point de vue psychologique : la volonté en soi devient la volonté humaine, et l'art musical, la prise de conscience du monde intérieur. Cette évolution était fatale, étant donnée l'importance attribuée par Schopenhauer au temps — qui ne peut être que vécu par la conscience. Et puisque le roman spéculatif cède en définitive à l'expérience musicale, il n'y a rien d'étonnant à ce que les thèses de Schopenhauer rejoignent en définitive celles de Hanslick. Comme Hanslick, Schopenhauer avait depuis toujours repoussé le sentimentalisme, qui introduit dans la musique un élément pathologique ; comme lui, il voulait délivrer la musique de l'extra-musical et proclamait qu'il fallait jouir de la musique dans sa pureté, hors de tout commentaire surajouté. Distinguant l'idéation factice des sentiments de leur vie profonde, il était amené à affirmer que la musique n'exprime pas de sentiments définis et conceptuellement définissables, mais qu'elle se borne à nous les restituer « avec la généralité de la forme pure ». Ce qui signifie que la musique ne sauve que la courbe dynamique du sentiment, c'est-à-dire la croissance ou la décroissance, l'accélération ou le ralentissement, l'exaltation ou la torpeur de la vie affective.

L'esthétique de Schopenhauer trouve un prolongement chez NIETZSCHE et en particulier dans les deux notions fondamentales de l'esthétique nietzschéenne : le *Dionysiaque* et l'*Apollinien*. Il n'y a d'ailleurs pas d'esthétique constituée chez Nietzsche, dont la pensée, en perpétuelle évolution, refusait de s'enfermer en un système. Mais les notions de Dionysiaque et d'Apollinien devaient connaître une fortune considérable — et par là même une vulgarisation qui en déforme le sens originel.

SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation* (1819), trad. BURDEAU, Paris, Alcan, 1888-1890.
ID., Métaphysique et esthétique in *Parerga et Paralipomena*, Paris, Alcan, 1909.

Sur l'esthétique musicale de Schopenhauer, l'on consultera :

BAZAILLAS (Albert), *De la signification métaphysique de la musique d'après Arthur Schopenhauer*, Alcan, Paris, 1904.
FAUCONNET (André), *L'esthétique de Schopenhauer*, Alcan, Paris, 1913.

NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, trad. MARNOLD et MORLAND, Mercure de France, Paris, 1931.
ID., *Le cas Wagner*, trad. ALBERT, Mercure de France, 1929.
ID., *Considérations inactuelles* (qui contiennent notamment le Wagner à Bayreuth), Mercure de France, 1922.

Sur l'esthétique musicale de Nietzsche, l'on consultera :

ANDLER (Charles), Le pessimisme esthétique de Nietzsche. Sa philosophie à l'époque wagnérienne (in *Nietzsche, sa vie, sa pensée*), Bossard, Paris, 1921.

Hanslick. — Le bref essai d'Édouard Hanslick, *Du beau dans la musique* (1854), marque une date capitale dans l'histoire de l'esthétique musicale : l'on peut dire qu'avec lui naît l'esthétique moderne, c'est-à-dire l'esthétique comme discipline indépendante, délivrée de toute métaphysique préalable. Les post-kantiens opéraient un retour, par delà le criticisme, à la métaphysique de la musique. Hanslick, par contre, tire les conséquences du criticisme et dégage cette esthétique autonome que contenaient en germe les systèmes des post-kantiens. De même que Kant déterminait le domaine et les limites de la connaissance, de même Hanslick détermine le domaine et les limites de la musique. Son propos est de discerner et d'analyser ce qui, dans la musique, est proprement musical, de la séparer radicalement de tous les contenus extrinsèques qu'on avait coutume de lui

prêter, et de la poser dans sa pureté. Hanslick avant tout déclare la guerre au sentimentalisme : la musique, selon lui, ne saurait exprimer des sentiments amusicaux, elle n'en conserve que le dynamisme (par exemple leur croissance ou leur décroissance), et c'est en cette « dynamique des sentiments » que réside l'expression musicale. En vérité, le Beau musical ne dépend pas de quelque contenu étranger et transcendant à la musique, mais il est immanent aux sons et aux relations sonores que crée la pensée musicale. Il n'y a rien de plus dans la musique que la musique même, c'est-à-dire des « formes sonores en mouvement » ; et Hanslick d'illustrer sa pensée par la célèbre comparaison de la forme musicale avec l'arabesque. C'est ce que l'on a appelé le *formalisme* de Hanslick. Mais le terme n'est justifié que si l'on précise que cette arabesque est mouvante et vivante, que la pure forme n'est pas vide, mais est animée de l'esprit qui l'engendra et s'y exprime.

Les idées de Hanslick ont été reprises en France par Charles BEAUQUIER, dans sa *Philosophie de la musique* (Germer Baillière, Paris, 1865).

D'Édouard Hanslick, l'on consultera :

HANSLICK, *Du beau dans la musique* (trad. BANNELIER, Maquet, Paris, 1893).

Sur l'esthétique musicale allemande, en général :

Depuis le XVIIIe siècle :

GATZ (Felix), *Musikaesthetik in ihren Hauptrichtungen — ein quellenbuch der deutschen Musikaesthetik von Kant und der Frühromantik bis zur gegenwart*, Francfort et Stuttgart, Enke, 1929.

Depuis Kant :

MOOS (Paul), *Die Philosophie der Musik von Kant bis Hartmann*, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, Hesse, Berlin, 1922.

L'âge moderne ou positif

A l'âge critique, qui eut le mérite de *définir* le domaine de l'esthétique musicale, succède l'âge moderne ou positif, où elle se constitue comme discipline autonome. Se séparant de la métaphysique, l'esthétique musicale, de nos jours, fait l'inventaire de ses tâches et de ses ressources, et se reconstruit sur des bases neuves. L'ère des systèmes est passée : une esthétique scientifique expérimentale s'efforce de se constituer en s'inspirant de la physiologie, de la psychologie et de la sociologie. A l'esthétique d' « en haut » succède l'esthétique d' « en bas ». A la déduction à partir d'un Beau décrété *a priori*, l'induction à partir des faits musicaux.

L'esthétique d' « en bas » avait eu des précurseurs. L'esthétique physiologique a fourni de nombreux thèmes à Helmholtz et à Stumpf (entre 1860 et 1880). SPENCER a lui aussi contribué à la naissance d'une esthétique d' « en bas », de type biologique ou sociologique (*Origine et fonction de la musique*, 1857). Signalons encore la création en 1878, par Wundt à Leipzig, du premier laboratoire de psychologie, qui marque une date importante dans l'histoire de l'esthétique. Mais c'est FECHNER qui doit être considéré comme le fondateur de l'esthétique expérimentale. Dans son *Introduction à l'esthétique* (*Vorschule der Aesthetik*, Leipzig, 1876), il devait pour la première fois proposer ce terme d'esthétique inductive d' « en bas », *von unten*, par opposition à l'ancienne esthétique métaphysique, qui déduisait d' « en haut », *von oben*.

Mais le règne à notre époque d'une psycho-esthétique expérimentale n'implique nullement la disparition des théories esthétiques et des philosophies de la musique. Plutôt faut-il dire qu'elles renaissent sous un nouveau visage, en prenant un caractère positif. Débarrassée à jamais par Hanslick des rêveries sentimentales et des romans spéculatifs, l'esthétique musicale désormais se fonde sur une analyse précise du phénomène musical — analyse nourrie de connaissances techniques, historiques, ethnologiques, etc. L'absolutisme de l'esthé-

tique *a priori* a fait place au relativisme de l'esthétique *a posteriori*. A l'esthétique musicale actuelle ne fait plus défaut la *conscience historique* ; elle réfléchit volontiers sur l'histoire de la musique et la musicologie comparée, ou tout au moins se veut informée de leurs résultats — de même qu'elle n'ignore rien de tout ce qui concerne les origines de la musique (chez l'animal, l'enfant et le primitif) et en général de toutes les données que lui fournit l'esthétique scientifique dont elle est seule à pouvoir faire la synthèse.

Ainsi, quel que soit le point de vue adopté — scientifique ou philosophique —, l'esthétique musicale d'aujourd'hui étudie le Beau musical dans ses manifestations concrètes, et procède par induction pour découvrir les grands principes. Là réside l'unité de l'esthétique musicale moderne — celle d'aujourd'hui, du passé immédiat et du proche avenir — dont nous allons montrer maintenant — abandonnant l'ordre chronologique pour l'ordre logique — l'extraordinaire diversité de méthodes et de tendances.

I. — Les méthodes

L'Esthétique expérimentale

L'utilisation de la méthode expérimentale est l'un des caractères marquants de l'âge positif.

Vers la fin du siècle dernier, l'esthétique expérimentale a débuté en étudiant les phénomènes acoustiques et rythmiques. Le rythme surtout — de par son caractère numérique — fut de bonne heure et reste encore le sujet d'élection des recherches expérimentales. Ces recherches sur le rythme ont pris un tel développement qu'il est impossible d'en donner une bibliographie complète. Citons seulement, parmi les études récentes (intégrant d'ailleurs les résultats des études anciennes) :

LEIBOLD, Akustisch-motorischer Rhythmus in früherer kindheit, *Entwicklung-psychologisch Arbeiten*, 1936.

SCHMIDT (Erich), *Über dem Aufbau rythmischen gestalten*, Munich, 1939.
FRAISSE (Paul), Contribution à l'étude du rythme en tant que forme temporelle, *Journal de Psychologie*, juillet-septembre 1946.

L'originalité de l'esthétique expérimentale récente, c'est d'analyser non plus seulement les éléments du phénomène musical, mais encore le phénomène musical concret dans toute sa complexité. Particulièrement remarquables à cet égard sont les travaux de Seashore et de son école (à Iowa, U. S. A.) et de Géza Révesz (en Hollande).

L'ouvrage fondamental de SEASHORE est : *Studies in the Psychology of music*, Iowa, 1936. Signalons en particulier (vol. IV des *Studies*) les expériences poursuivies par Seashore et son école sur l'exécution musicale, qui lui ont permis d'induire à partir des faits concrets des principes normatifs (voir G. BRELET, *L'interprétation créatrice*, Paris, P. U. F., 1951, p. 306).

Pour une bibliographie plus complète des recherches de Seashore, voir G. BRELET, *Le temps musical*, p. 768.

L'ouvrage fondamental de RÉVESZ est : *Einführung in die Musikpsychologie*, Berne, Francke, 1946.

Pour une bibliographie plus complète des travaux de Révesz, voir *Le temps musical*, p. 767.

En Russie, B. M. TEPLOV a étudié expérimentalement les « aptitudes musicales » (*Psychologie des aptitudes musicales*, Moscou, Académie des Sciences pédagogiques, 1947).

En France, Raoul HUSSON a étudié expérimentalement les fondements psycho-physiologiques de la musique (Étude expérimentale des conditionnements acoustiques, physiologiques et psycho-physiologiques de l'esthétique musicale, *Annales des télécommunications*, édit. de la Revue d'Optique, février 1953). Son but est de construire une science de la musique, axée sur la psychologie de l'auditeur.

Daniel LAZARUS de son côté s'est livré à l'analyse systématique des effets psycho-physiologiques de la musique en vue d'en tirer des

règles de composition et de constituer une syntaxe de l'expression (Essais pour une esthétique musicale, *Europe*, nos 66 à 72, juin à décembre 1951).

L'esthétique psychologique

L'utilisation de la méthode psychologique est également bien symptomatique de l'âge moderne — l'âge de la psychologie. La métaphysique du nombre, qui a régné jusqu'au XVIIIe siècle, avait laissé dans l'ombre l'aspect humain de la musique. Depuis le XVIIIe siècle au contraire, qui a découvert que la musique est un fait humain, règnent en esthétique musicale la physiologie et la psychologie.

Il est des problèmes d'esthétique musicale qui ne sauraient être résolus par la psychologie expérimentale et qui exigent la méthode introspective ou réflexive : ce sont tous ceux qui touchent à l'expérience musicale vécue, dans sa subjectivité irréductible — en particulier les effets psychologiques profonds opérés par la musique.

Pour la bibliographie de l'esthétique psychologique, voir G. BRELET, *Le temps musical*, pp. 762 à 770.

Chez Maurice PRADINES (*Traité de psychologie générale*. II : *Le génie humain, ses œuvres*, Paris, P. U. F., 1946), s'effectue le passage de la méthode psychologique au psychologisme — l'art musical se trouvant expliqué par sa « psycho-genèse ».

L'esthétique sociologique

L'idée d'une socio-esthétique, qui remonte à Taine, et que l'on retrouve chez les théoriciens allemands de la « science générale de l'art », a été appliquée par Charles Lalo aux phénomènes musicaux. Hostile à tout « mysticisme », Lalo veut construire une esthétique « scientifique », expérimentale et positive, dont les préoccupations s'orienteraient tout particulièrement vers l'origine collective des valeurs, des institutions et des « sentiments techniques ». Lalo a

montré la correspondance entre les lois internes du développement social et les phases par lesquelles passe, au cours de son évolution, le phénomène musical. L'impératif esthétique est un impératif social, et l'art est l'expression d'un milieu à un moment donné de son développement. Le problème de la valeur ne peut donc se poser qu'au point de vue historique, et seule l'histoire peut y répondre.

LALO (Charles), *Éléments d'une esthétique musicale scientifique*, 2e éd., Paris, Vrin, 1939.
ID., *L'art et la vie sociale*, Paris, Doin, 1921.

Voir aussi :

BLAUKOPF (Kurt), *Musiksoziologie*, St-Gallen, 1950.
MELLERS (Wilfrid), *Music and Society*, Dennis Dobson, Londres, 1950.
BELVIANES (Marcel), *Sociologie de la musique*, Paris, Payot, 1951.
SILBERMANN (Alphons), *Of musical things*, Grahame, Sydney, 1949.
ID., *La musique, la radio et l'auditeur*, Paris, P. U. F., 1954.
ID., *Introduction à une sociologie de la musique*, Paris, P. U. F., 1955.

Esthétique et philosophie

L'esthétique a continué à l'époque moderne d'entretenir des relations avec la philosophie. C'est ainsi que la théorie de la forme, la phénoménologie et l'existentialisme ont influencé l'esthétique musicale.

L'initiateur de la théorie de la forme, VON EHRENFELS, dans son célèbre travail : Über Gestaltqualitäten (*Jahrb. f. wiss. Phil.*, XIV, 1890), se réclamait déjà du phénomène musical. Chez Julius BAHLE, la théorie de la forme apporte une solution au problème de la création musicale et devient le fondement d'une psychologie et d'une esthétique de la musique (*Der musikalische Schaffensprozess*, Leipzig, Hirzel, 1936 ; voir aussi G. BRELET, *Le temps musical*, pp. 452 et suiv.).

La théorie de la forme a inspiré aussi les recherches expérimentales de Kurt KOFFKA sur le rythme (Experimental-Untersuchung zur Lehre vom Rhythmus, *Ztschr. f. Psych.*, 1909).

La direction phénoménologique est représentée par BRINKMANN, dont la phénoménologie de la musique s'inspire de Husserl et de Merleau-Ponty (Das Wesen des musikalischen Gegenstandes, *Schweizerische Musikzeitung*, 1945).

L'existentialisme, qui met l'accent sur le concret, a renforcé une tendance profonde de l'esthétique musicale contemporaine, qui volontiers délaisse les « grands » problèmes traditionnels pour les problèmes singuliers que pose le concret musical. C'est ce qu'attestent par exemple :

ADORNO (Theodor W.), *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, Mohr, 1949.

BRELET (Gisèle), Musiques exotiques et valeurs permanentes de l'art musical, *Rev. phil.*, janvier-mars 1946.

ID., L'esthétique de Belà Bartók, *Rev. mus.*, n° 224.

ID., La Radio purifie et confirme la musique, *Cahiers d'Études de Radio-Télévision*, P. U. F., n°s 3-4.

JANKÉLÉVITCH (Vladimir), *Maurice Ravel*, Paris, P. U. F., 1939.

ID., *La rhapsodie*, Paris, Flammarion, 1955.

L'esthétique autonome

Dans son effort pour acquérir une valeur positive, l'esthétique musicale contemporaine fait tour à tour appel à la méthode expérimentale, à la psychophysiologie, à la sociologie, etc. Mais l'esthétique au sens strict n'en demeure pas moins distincte de toutes les sciences auxquelles elle a recours. Et c'est peut-être la caractéristique essentielle de l'âge moderne que l'avènement de l'esthétique autonome — qui semble l'aboutissement de cette progressive libération de l'esthétique que fut l'histoire de l'esthétique.

Les fondateurs de l'esthétique autonome sont Kant, Hanslick et Riemann — qui a tenté d'appliquer le criticisme à l'interprétation des faits musicaux. Mais l'esthéticien le plus représentatif de cette tendance est E. G. Wolff, chez qui l'esthétique musicale devient

vraiment une discipline autonome, c'est-à-dire indépendante de la science (acoustique et psychologique) comme de la philosophie (en tant que système métaphysique extrinsèque). C'est seulement chez Wolff que le criticisme — dont Riemann avait donné une interprétation inexacte — porte tous ses fruits et que se réalisent le vœu secret et le projet fondamental de Hanslick : celui de définir ce qui, dans la musique, est spécifiquement musical et de construire sur cette base une esthétique autonome où la musique ne repose plus que sur elle-même. Cet élément musical spécifique, c'est, selon Wolff, l'*intervalle*, phénomène irréductible reposant sur l'indissoluble alliance de l'auditif et du psychique, et qui fonde l'autonomie à la fois de la musique et de l'esthétique.

WOLFF (Ernst Georg), *Grundlagen der autonomen Musikæsthetik*, Strasbourg, Heitz & Co., 1934.
ID., *Tonpsychologie und Musik*, *Revue musicale suisse*, novembre et décembre 1949.

Franz Brenn, comme Wolff, s'est attaché à *définir* l'esthétique musicale. Mais cette définition s'est opérée par une distinction, à l'intérieur même de l'esthétique musicale, de ses différents domaines et de ses diverses tâches. Dans ce qu'on englobe sous le terme général d' « esthétique », Franz Brenn distingue trois disciplines hiérarchisées : 1° L'*ontologie*, qui est une théorie de l'objet, de ses facteurs constituants et de sa logique structurelle (et qui correspond à ce qu'on entend en général par esthétique) ; 2° L'*axiologie* ou esthétique musicale proprement dite, qui est une théorie de la valeur ; 3° Enfin la *philosophie* musicale, qui couronne les deux premières disciplines en reliant la musique à l'être humain dont elle est issue et qui lui donne son sens.

BRENN (Franz), Das Sein der musikalischen Welt, *IIe Congrès international d'Esthétique et de Science de l'Art*, Paris, 1937, t. II.
ID., Qu'est-ce que le rythme ?, *Bulletin du Conservatoire de Musique de Fribourg*, I (1945), II (1945-6).
ID., Was ist Musik ? *Musica Aeterna*, Zürich-Lausanne, 1948, t. I.

Id., Von der Aufgabe der Musiktheorie, *Schweizerische Musikzeitung*, 89, 1949.
Id., Das Wesensgefüge der Musik, *Kongressbericht der Internationalen Ges. f. Musikwissenschaft*, Bâle, 1949.

L'esthétique intégrale

Selon Walter Wiora, l'esthétique musicale sera intégrale — ou ne sera pas. Tous ses problèmes fondamentaux doivent être résolus de manière à la fois « systématique, historique et folklorique-sociologique », ces trois ordres de recherches devant collaborer méthodiquement et s'étayer mutuellement. L'esthétique musicale n'a que trop souffert jusqu'ici de généralisations abusives, en contradiction avec les faits historiques et sociologiques. L'on ne saurait toutefois admettre le néopositivisme régissant aujourd'hui presque toute la musicologie, qui n'accorde de crédit qu'aux recherches particulières et spécialisées. L'idée sur laquelle il se fonde — et selon laquelle l'on chercherait en vain quoi que ce soit d'universel dans la musique — n'est en effet qu'un préjugé.

L'esthétique musicale doit, pour chaque question, faire son profit de la totalité des faits établis au moyen de recherches musicologiques particulières. Semblablement utilise-t-elle, non point une seule méthode, mais toutes les méthodes — parmi lesquelles l'expérimentale et la comparative. Sa méthode centrale demeure cependant l'analyse et la description phénoménologiques ; mais à la différence de la phénoménologie classique de l'école de Husserl, elle ne fait pas appel à cette « contemplation » qui ne peut s'appliquer qu'aux objets visibles, mais à des actes spécifiquement musicaux d'aperception, d'audition et de chant intérieurs.

Wiora (Walter), Das musikalische Kunstwerk und die systematische Musikwissenschaft, *II*[e] *Congrès international d'Esthétique et de Science de l'Art*, Paris, 1937.
Id., Historische und Systematische Musikforschung, *Die musikforschung*, I, 1948, 171-191, Bärenreiter, Kassel et Bâle.

ID., Absolute Musik, *Die Musik in Gesch. u. Gegenwart*, éd. par F. BLUME, 1949, 46-56.
ID., Der tonale Logos, *Die Musikforschung*, IV, 1951 ; 1-35, 153-175.
ID., Musik und Wirklichkeit, *Junge Musik*, 1954, 32-42.
ID., *Die « Werkbetrachtung » und das Innere des musikalischen Kunstwerkes, Bericht über die Lindauer Tagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung*, 1955.
ID., *Das musikalische Kunstwerk* (à paraître).

II. — LES GRANDES THÉORIES

Le Pythagorisme

La plus ancienne philosophie musicale, le pythagorisme, renaît à notre époque sous des formes nouvelles. Citons en particulier, parmi les esthétiques qui s'en inspirent :

BÖSENBERG (Fr.), *Harmoniegefühl und goldener Schnitt*, Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1911.
KAYSER (Hans), *Lehrbuch der Harmonik*, Zürich, Occident, 1950.
SERVIEN (Pius), *Introduction à une connaissance scientifique des faits musicaux*, Paris, Blanchard, 1929.

Le Formalisme

Selon le formalisme, la musique n'exprime rien d'extra-musical ; elle n'est pas non plus l'incarnation d'un absolu. Mais elle obéit à ses propres lois et se signifie elle-même. Les principaux représentants du formalisme — qui est une doctrine essentiellement moderne — sont Nägeli (1773-1836), Herbart (1776-1841), Fechner (1801-1887), Zimmermann (1824-1898), Lazarus (1824-1903), Hostinsky (1847-1910), Riemann (1849-1919), Desseoir, (*Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 2e éd., Stuttgart, Enke, 1923 (1906), et enfin Franz Brenn. Chez ce dernier se réalise ce dépassement et cette réconciliation de l'esthétique de la forme et de l'esthétique du contenu

implicitement présents chez Hanslick comme déjà chez ses précurseurs français du XVIII[e] siècle : Boyé et Chabanon. C'est ainsi que Brenn définit la musique en disant qu' « elle est expressive en tant que forme » (Form in der Musik, Fribourg, 1953, *Freiburger Universitätsreden, Neue Folge*, Nr. 15).

Le sentimentalisme

Selon le sentimentalisme, la musique est l'expression d'un contenu extra-musical : l'univers des sentiments. Cette doctrine dont les origines remontent au XVIII[e] siècle et qui a fleuri chez les romantiques allemands, esthéticiens et musiciens, n'a guère survécu aux attaques de Hanslick. On la trouve toutefois encore chez Hausegger (1837-1899) et Kretzschmar (1848-1924).

Mais en général, le sentimentalisme, à l'époque moderne, s'efface, ou plutôt se transforme en une théorie du *sentiment musical*. Pour Étienne SOURIAU (*L'abstraction sentimentale*, Paris, Hachette, 1925), l'expérience musicale est celle des essences affectives que construit, par abstraction sentimentale, la musique. Pour LALO (*Les sentiments esthétiques*, Paris, Alcan, 1910), les vrais sentiments esthétiques sont les « sentiments techniques » qui sont à la fois une discipline, un luxe et une illusion. Enfin, DELACROIX (*Psychologie de l'art*, Paris, Alcan, 1927) et ALAIN (voir *infra*) font ressortir l'aspect actif et volontaire, et irréductiblement original du sentiment musical : la musique ne se borne pas à exprimer le sentiment, elle le crée. Et en cela ils retrouvent une idée qui remonte au Moyen Age et que le romantisme avait abandonnée : l'idée que l'art est construction et fabrication.

La théorie de l'Einfühlung

Cette théorie, variante moderne du sentimentalisme, est représentée en Allemagne par Vischer, Lipps et Volkelt, et en France par Basch. Si la musique, selon les partisans de l'*Einfühlung*, n'exprime pas les sentiments, tout se passe « comme si » elle les exprimait.

L'homme, inconsciemment et involontairement, anime les formes inanimées. Et le plaisir musical, c'est une instinctive communion, une « sympathie » de l'âme avec les formes sonores et rythmiques, sympathie créatrice de toute une symbolique qui confère à la musique son sens et sa beauté.

VISCHER (Friedrich Theodor), *Das Schöne und die Kunst*, Stuttgart et Berlin, Cotta, 3e éd., 1907.

LIPPS (Theodor), *Aesthetik, Psychologie des Schönen und der Kunst*, Leipzig et Hambourg, Voss (1903), 2e éd., 1914.

VOLKELT (Johannes), *System der Aesthetik*, Munich, Beck, 2e éd., 1905 sqq.

BASCH (Victor), *Essais d'esthétique*, 3e étude : *Du pouvoir expressif de la musique*, Paris, Alcan, 1934.

L'énergétisme

C'est le mérite du XXe siècle d'avoir mis en lumière le côté dynamique de l'art, et en particulier de la musique. Et un grand nombre d'esthéticiens contemporains ont voulu voir dans les phénomènes musicaux la manifestation d'un « jeu d'énergies », se sont ralliés à cet énergétisme dont Lotze et Hanslick furent les promoteurs. Les créateurs et premiers représentants de l'énergétisme sont :

SCHENKER (Heinrich), *Harmonielehre*, Universal Edition, Vienne, 1906, ainsi que :

HALM (August), *Die Symphonie Anton Bruckners*, Müller, Munich, 1923.

ID., *Beethoven*, Berlin, Hesse, 1927.

L'on retrouve cette théorie chez :

CHRISTIANSEN (Broder), *Die Kunst*, Buchenbach, Felsenverlag, 1930.

MERSMANN (Hans), *Angewandte Musikaesthetik*, Berlin, Hesse, 1926.

ID., *Musikhören*, Sanssouci-Verl., Potsdam, 1938.

SCHERING (Arnold), Symbol in der Musik, *Ztschr. f. Aesth.*, XXI.

Mais le représentant le plus illustre de l'énergétisme est Kurth, qui a construit une esthétique complète sur la notion d'énergie. Tandis que les théories courantes affirmaient : « A l'origine est le son », Kurth affirme : « A l'origine est l'énergie. » C'est l'énergie qui assemble les sons et construit la forme musicale. L'essence de la musique ne réside pas dans les sons, mais dans la dynamique interne dont les phénomènes sonores ne sont que l'expression et le symbole.

KURTH (Ernst), *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1916), 3[e] éd., Berlin, Hesse, 1922.

ID., *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan* (1919), 3[e] éd., Berlin, Hesse, 1923.

ID., *Bruckner*, Berlin, Hesse, 1923.

ID., *Musikpsychologie*, Berlin, Hesse, 1931.

Sur Kurth, l'on consultera G. BRELET, *Le temps musical* (voir Table des auteurs cités, p. 792).

Citons enfin Howard, dont l'esthétique apparaît comme une synthèse de l'énergétisme et de la théorie de l'*Einfühlung*. Pour Howard, c'est l'élan vital de l'énergie — essence du monde — qui, en animant les sons, les transforme en musique. La musique est mouvement vécu — mouvement qu'il faut revivre pour la comprendre. En ce mouvement vécu réside le principe de la création et de l'exécution musicales. Howard est surtout connu comme pédagogue, et pour avoir fondé sur la notion de mouvement vécu, de mouvement naturel, une pédagogie nouvelle.

HOWARD (Walter), *Auf dem Wege zur Musik* (série de 26 brochures), Berlin-Leipzig, Simrock, 1926.

ID., *Die Lehre vom Lernen*, Kallmeyer, Wolfenbüttel, 1925.

Sur Howard, l'on consultera G. BRELET, *L'interprétation créatrice*, Paris, P. U. F., 1951, pp. 246 sqq.

L'énergétisme peut revêtir la forme, plus positive et strictement psychologique, du *motorisme*, qui insiste sur le rôle de la motricité

dans la création et l'audition musicales. Parmi les esthéticiens se rattachant au motorisme, il faut citer :

BODE (Rudolph), *Musik und Bewegung*, Bärenreiter, Kassel, 1830.
D'UDINE (Jean), *L'art et le geste*, Paris, Alcan, 1910.
BOURGUÈS et DÉNÉRÉAZ, *La musique et la vie intérieure*, Paris, Alcan ; Lausanne, Bidel, 1921 (dont l'esthétique se fonde sur la notion de « dynamogénie »).
DISERENS (Ch. M.), *The influence of music on behaviour*, Princeton, 1926 (avec une bibliographie abondante sur la question).

Et enfin Charles Lalo, pour qui la perception musicale est une intégration des éléments moteurs dans les données auditives.

L'intellectualisme

Cette doctrine, qui remonte à Aristoxène, est représentée à l'époque moderne par Riemann, Dauriac et Combarieu.

Selon Riemann, la tonalité peut se justifier entièrement *a priori*, en tant qu'elle est une exigence nécessaire de la pensée musicale. Dans le système tonal se manifestent, selon lui, non pas certains faits acoustiques naturels, comme pour Rameau, mais les lois mêmes du « je pense » lorsqu'il s'applique à l'univers des sons. L'audition musicale n'est pas un fait physique, une sensation passive, mais une « activité logique ». Et le principe du Beau musical, c'est un acte de *compréhension*, au sens kantien, créateur de relations sonores.

RIEMANN (Hugo), *Musikalische Syntaxis*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1877.
ID., *Éléments de l'esthétique musicale*, Paris, Alcan, 1906.

Sur Riemann, l'on consultera G. BRELET, *Le temps musical*, pp. 227 sqq.

Pour COMBARIEU (*La musique, ses lois, son évolution*, Paris, Flammarion, 1919), la mélodie, qui est un système de rapports, une synthèse, est une création de l'intelligence. La musique est l'art de

penser avec des sons. Elle est « pensée musicale », intraduisible en langage verbal. Et c'est cette pensée musicale qu'il faut *comprendre* si l'on veut vraiment goûter la musique.

Lionel DAURIAC (*Essai sur l'esprit musical*, Paris, Alcan, 1904) soutient également l'existence d'une « intelligence musicale », dont la fonction est d'effectuer cette synthèse qui définit la mélodie. Mais, contre Combarieu, il affirme qu'on n'a pas le droit de parler de « pensée musicale », dans la mesure où cette pensée, concrète, singulière et ineffable, exempte de concepts et de jugements, diffère totalement de la « pensée générale » et s'identifie à la forme musicale.

Combarieu, quant à lui, se refuse à identifier pensée et forme musicales. Il existerait, chez le musicien, une pensée antérieure à son expression sonore. Sur l'importante controverse qui a opposé les deux musicologues, l'on consultera G. BRELET, *Le temps musical*, pp. 487 sqq. (où l'on trouvera la bibliographie des articles de DAURIAC dans la *Revue philosophique*).

Voir aussi :

COMBARIEU (Jules), La forme et la pensée musicale, *Rev. phil.*, 1915, I, et 1916.

LANDORMY (Paul), La logique du discours musical, *Rev. phil.*, 1904, I.

L'intellectualisme sociologique

Ch. Lalo fait ressortir, en réaction contre le subjectivisme de la théorie de l'*Einfühlung*, l'importance du jugement musical, de l'interprétation, dans le sentiment musical. La sympathie n'est qu'un *accompagnement* de la pensée esthétique, un état accessoire et « anesthétique ». Lalo a soutenu une théorie tripartite du plaisir musical ; il y distingue trois degrés ascendants : physico-numérique, psycho-physiologique, et social — ce dernier seul correspondant à la véritable musicalité et possédant un caractère esthétique (pour la bibliographie, voir *supra*).

Le positivisme humaniste

Fidèle à Descartes et à Auguste Comte, Alain, répudiant toute spéculation dialectique, analyse le Beau musical, ses conditions et ses modalités, en le considérant d'une manière purement empirique, comme un fait humain. Mais ce fait humain, Alain découvre qu'il est un fait moral. La catharsis aristotélicienne devient ainsi l'idée maîtresse de son esthétique. Alain répudie le sensualisme et l'hédonisme, de même que le naturalisme d'un Rameau et d'un Helmholtz : les lois musicales ne sont pas physiques, mais éthiques et humaines ; et le Beau musical, ce n'est pas l'agréable, mais ce qui fortifie la volonté et redonne à l'homme forme humaine.

Le livre capital d'ALAIN sur la musique est la *Visite au musicien*, Paris, Gallimard, 1927.

Voir aussi :

Système des Beaux-Arts, Paris, Gallimard, 1926.
Vingt leçons sur les Beaux-Arts, Gallimard, 1931.
Préliminaires à l'esthétique, Gallimard, 1939.

Sur l'esthétique musicale d'Alain : G. BRELET, *Alain et la musique*, Paris, N. R. F. ; *Hommage à Alain*, sept. 1952.

La philosophie du Temps musical

Dans l'évolution de la philosophie musicale, la découverte du rôle du temps vécu dans la musique marque une date capitale, puisque, par cette découverte, la philosophie *sur* la musique devenait philosophie *de* la musique, affranchie, comme l'esthétique autonome, de tout système préalable.

Une philosophie de la musique est enveloppée dans la théorie de la durée concrète. La musique, pour Bergson, est le témoin et le symbole le plus adéquat de l'absolue réalité. Elle nous introduit non seulement dans la durée pure du moi profond, mais dans la durée

essentielle du monde. Et Bergson invoque volontiers la musique pour nous faire comprendre l'essence de la durée ou plutôt pour nous en communiquer l'intuition.

Sur l'esthétique de Bergson, l'on consultera :

MARCEL (Gabriel), Bergsonisme et musique, *Rev. mus.*, mars 1925.
BAYER (Raymond), L'esthétique de Bergson, *Rev. phil.*, j.-juin 1941.

Bergson a dégagé dans toute sa pureté l'idée, déjà présente chez Schopenhauer, que la musique est d'abord temps vécu. Toutefois, l'on peut dire que Bergson contraint la musique à témoigner en faveur de la durée pure, c'est-à-dire de sa propre philosophie. De sorte que la philosophie musicale de Bergson demeure encore une métaphysique transcendante.

Gisèle Brelet montre que le temps musical réfute la durée bergsonienne, que c'est un temps autonome, et que c'est à la condition d'en reconnaître l'autonomie que l'on peut fonder sur lui l'esthétique musicale. Mais reconnaître l'autonomie du temps musical suppose l'abandon complet de toute philosophie transcendante pour une philosophie immanente qui ne soit que l'analyse réflexive de l'expérience musicale concrète. Dans la philosophie du temps musical, la musique n'est plus la servante de la philosophie : bien plutôt est-ce la philosophie qui interroge la musique pour en déchiffrer le message.

BRELET (Gisèle), *Le temps musical*, essai d'une esthétique nouvelle de la musique, Paris, P. U. F., 1949.

Sur la philosophie du temps musical, l'on consultera :

Ivo SUPIČIĆ, L'esthétique du temps musical et de l'interprétation créatrice, *Musique et Radio*, n° 544, sept. 1956.
Walter WIORA, Musik als Zeitkunst, *Die Musikforschung*, X, 1, Bärenreiter, Kassel et Bâle.

Selon Wiora, la philosophie du temps musical est d'une importance capitale pour la musicologie. La musique, l'art du temps par excellence, est régie par des catégories spécifiquement temporelles.

Cette constatation fondamentale, qui nous oblige à réviser les concepts et les méthodes de la musicologie, à repenser l'histoire et la sociologie musicales, entraîne des conséquences fructueuses sur le terrain positif. C'est ainsi par exemple qu'en reconnaissant le rôle central du temps dans la musique, l'on éclaire d'une nouvelle lumière le problème du style — des styles historiques et personnels — ; car le style, structure temporelle, apparaîtra alors comme l'expression du temps vécu des races et des époques, le symbole des ordonnances temporelles de l'âme.

Selon Franz Brenn, ce sera désormais l'une des tâches importantes de la musicologie que d'étudier le rapport du style au temps et à la structuration du temps (*Form in der Musik*, p. 47).

Ainsi s'établissent aujourd'hui entre la philosophie musicale et la science musicologique des rapports et des échanges féconds pour l'une et l'autre disciplines.

La Bibliothèque internationale de Musicologie, fondée en 1951 par Gisèle Brelet aux P. U. F., s'efforce de répondre à l'essentiel vœu de l'époque : la création d'une *esthétique intégrale*, qui tendrait à la description complète du phénomène musical, comblant le fossé entre l'esthétique abstraite et l'art concret, et où la musique ne serait plus seulement le prétexte, mais bien l'enseignement vivant d'une philosophie.

La B. I. M. comprend les titres suivants :

Brelet (Gisèle), *L'interprétation créatrice* (2 vol.), 1951.
Michel (André), *Psychanalyse de la musique* (avec une préface générale à la collection qui en précise l'esprit et les fins), 1951.
Goldbeck (Fred), *Le parfait chef d'orchestre*, 1952.
Howard (Walter), *La musique et l'enfant*, 1952.
Musique russe (ouvrage en collaboration), 1953.
Beaufils (Marcel), *Musique du son, musique du verbe*, 1954.
Willems (Edgar), *Le rythme musical*, 1954.
Goléa (Antoine), *Esthétique de la musique contemporaine*, 1954.

SILBERMANN (Alphons), *La musique, la radio et l'auditeur*, 1954.
ID., *Introduction à une sociologie de la musique*, 1955.
WILLEMS (Edgar), *Les bases psychologiques de l'éducation musicale*, 1956.
HOWARD (Walter), *Musique et sexualité*, 1957.
SUPIČIĆ (Ivo), *La musique expressive*, 1957.

Gisèle BRELET.

CHAPITRE XXVIII

LES CONVENTIONS TYPOGRAPHIQUES

Le musicologue sera appelé à faire imprimer des articles ou des ouvrages. Comme tout auteur de quelque branche que ce soit, il doit connaître les conventions nécessaires pour que son texte soit réalisé correctement par l'imprimeur.

Les mots à imprimer en *italiques* doivent être *soulignés* dans le manuscrit. Il est d'usage de mettre en italique, en cours de texte, les *mots étrangers* non traduits : ex. *a priori*, *Gestalttheorie*, etc. ; les *titres d'ouvrages cités* ; les *mots ou fragments de phrase* sur lesquels on désire attirer l'attention. En ce qui concerne les citations d'articles, deux écoles sont en présence : pour l'une, plus logique, les titres d'articles sont assimilés aux titres et cités en italique, la référence de la revue suivant en romaine entre parenthèses; pour l'autre, le titre de l'article est cité en romaine et c'est la référence de revue qui figure en italiques ; c'est cette dernière méthode, devenue de règle aux Presses Universitaires de France, qui a été suivie dans le présent ouvrage.

Les CAPITALES peuvent être écrites comme telles ; mais on peut aussi se borner à souligner le texte à imprimer de la sorte, DEUX FOIS pour les petites capitales, TROIS FOIS pour les grandes. Sont normalement en petites capitales, dans les citations d'ouvrages, les NOMS D'AUTEUR (mais non leur prénom).

On n'oubliera jamais que les corrections d'auteur sur épreuves, modifiant le texte primitif, sont toujours mal vues des éditeurs. Elles coûtent cher, dérangent la typographie établie, peuvent se répercuter parfois très loin sur la mise en lignes et la mise en pages, provoquer de nouvelles erreurs s'ajoutant aux anciennes. Il est donc très important de n'y recourir qu'à la dernière extrémité. En ce cas, on devra évaluer approximativement la longueur typographique des modifications, et faire en sorte que leur substitution au texte déjà imprimé coïncide à peu près avec l'emplacement linéaire de celui-ci.

Les corrections d'épreuves se font en marge, selon un code minutieux dont on trouvera le tableau à la page suivante.

TABLEAU DES CORRECTIONS D'ÉPREUVES

Lettres à changer.............	1 — Mognifique tapisserie des Gobelins	a/ e/
Lettres à retourner..........	de l'époque de Louis XV, exécutée	
A mettre en italique.........	sous la direction de Nielson d'après un	ital.
Mot à changer.................	dessin de Coypel. Elle représente *le*	carton
Lettres à enlever.............	*Jugements de Salomon.* Composition	
Espaces à baisser.............	de vingt-et-un personnages dont le	
Lettre et mot à transposer.	grouppement, attitudes les et l'expres-	
Lettres à ajouter.............	sion fot de cette tenture, ac son pfait	n/ r/ a/
Bourdon........................	état de conservation et couleurs, une	harmonie des
Doublon.........................	des œuvres les les plus admirables	
Lettres bas de casse..........	produites par la Manufacture Royale	m/ r/
Lettres d'un œil étranger...	et un des tableaux des plus saisissant	a/ s/
En majuscule...................	et des plus admirables du maître.	m/
A mettre en romain.........	La *bordure* fond jaune d'or, simule	rom.
A espacer........................	unriche encadrementavec cartouches	#/ #/
A espacer régulièrement...	fleurdelisésau fronton et aux angles.	#/
Ligne à redresser...........	Dans le bas un cartouche avec l'ins-	
A faire suivre.................	cription : *Salomon.*	
Blanc à diminuer.............	A gauche, on lit la signature : *A.*	
Blanc à augmenter..........	*Coypel, pinx.*, à droite : *Neilson, ex.*	
Interligne à baisser..........	*1757.*	
Supérieures à rehausser....	Long. 4m95, haut. 4m30.	m/ m/
Corrections d'accents........	2 — Neuf décorations de fenêtre et de	é/ ê/
Lignes à transposer..........	rayée fond vert et rose, brochée gris portes en étoffes tramée laine et soie,	
A mettre à l'alignement....	à fleurs, garnies de franges composées chacune de deux grands rideaux et d'un lambrequin.	
Mot biffé à conserver........	3 — Jolie statuette en bronze : l'*Enfant*	bon
Petites et grandes capitales	*à la mouche*, de *a. moreau*.	a/ moreau
Alinéa à faire..	MENGS (R.). 4 — Portrait de femme	
Correction d'apostrophe....	parée d'un riche collier de perles.	'/

INDEX

TABLE DES MATIÈRES

***

APPENDICES

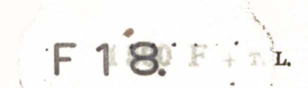
1958. — Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme (France)
ÉDIT. N° 24 589 IMPRIMÉ EN FRANCE IMP. N° 14 990

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE MUSICOLOGIE

dirigée par Gisèle BRELET

1958 - IMP. PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE - VENDÔME (FRANCE)

ÉDIT. 24 589. C IMPRIMÉ EN FRANCE



L.